



GUIDE-CATALOGUE

DU MUSÉE GUIMET

—

LES COLLECTIONS BOUDDHIQUES



GUIDE-CATALOGUE

DU MUSÉE GUIMET

253

Les Collections Bouddhiques

(EXPOSÉ HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE)

INDE CENTRALE ET GANDHÂRA
TURKESTAN, CHINE SEPTENTRIONALE, TIBET

35699

PAR

J. HACKIN

CONSERVATEUR DU MUSÉE GUIMET



D5694

97/35



D5694

709.54B

Hac



PARIS ET BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & C^e, ÉDITEURS

1923

Ref 704.940954
Hac

NATIONAL ANTHROPOLOGICAL
MUSEUM, WASHINGTON, D.C.

Acc No. 35699
Date - 26.2.1960
Call No. 709.54B

Hac

PREMIÈRE PARTIE

INDE CENTRALE ET GANDHÂRA

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

§ 1. *La légende du Bouddha.*

Le labeur patient des archéologues, si fréquemment desservi par les incertitudes de l'histoire indienne, a su fixer, sur les cartes de l'Inde moderne, l'emplacement de la ville natale du Bouddha : un pilier inscrit découvert à Rummindei, à quelque cent cinquante kilomètres au nord de Bénarès, jalonne le site du jardin Lumbini, le lieu même où la reine Mâyâ donna le jour à Siddhârtha, le futur Bouddha (1).

La réalité historique se substitue ainsi, par la vertu de ce contact terrestre, à la théorie du « mythe solaire obscurci et humanisé » (2). Que les biographes poursuivent systématiquement l'assimilation, esquissée çà et là dans les textes les plus anciens, du Bouddha au monarque à la roue (*cakravartin*) (3), ou qu'ils fassent appel à toutes les ressources du merveilleux indien, un fond de réalité subsiste qui ne permet pas, comme le remarque justement M. Oltramare, « de vola-

(1) XXXIV, p. 498.

(2) XXVIII, p. 4; XXXV, p. 510.

(3) XXXII.

tiliser la figure du Bouddha, de prétendre que l'ordre qui servait de noyau à l'institution nouvelle n'avait pas plus conservé le souvenir précis du *guru*, son fondateur, que tant d'autres communautés religieuses dont les maîtres, énumérés en listes interminables, ne sont que des noms sans vie et sans caractère. On peut plus hardiment admettre qu'il y a eu à l'origine de la religion nouvelle une personnalité attachante qui fit sur son entourage une impression assez forte pour que sa mémoire soit restée vivante » (1).

De remaniements en remaniements la légende s'ordonne, soumise à de véritables exigences « scéniques ». A la vie facile et brillante du palais, s'oppose le coup de théâtre des quatre rencontres. Si les trois premières visions révèlent, au jeune prince ignorant, les amertumes de l'existence, la dernière rencontre, celle du religieux, lui laisse entrevoir une issue. Ce roman, d'une psychologie très pénétrante, se continue par le drame de la Tentation et se termine par l'Illumination. Sous le figuier de Bodh-Gayâ, Çâkya-muni a maîtrisé à tout jamais le trouble sensuel et ses conséquences funestes. Ayant longuement médité sur la douleur, il découvre le lien qui, par les douze causes (2), unit la vie au désir et à la douleur.

§ 2. La doctrine du salut.

Si le Bouddha évite soigneusement de répondre à toutes les questions qui pourraient le détourner du but qu'il s'est proposé d'atteindre, son silence n'est pas une négation. « Ce que je sais et ne vous ai pas enseigné est beaucoup plus considérable que ce que je ne vous ai pas enseigné. Et pourquoi ne vous l'ai-je pas enseigné? Parce que cette connaissance ne vous serait d'aucun avantage; parce qu'elle ne vous mènerait pas à la vie sainte, au dégoût de ce qui est périssable, à la destruction de la misère, à l'apaisement, à la

(1) XXVIII, pp. 4-5.

(2) XXIX.

connaissance transcendante, au *nirvâṇa* » (*Sāmyukta nikāya*, p. 438). Aussi les questions suivantes restent-elles sans réponses :

Le monde est-il permanent ou non, ou l'un et l'autre, ou ni l'un ni l'autre ?

Le monde est-il limité dans le temps ou non, ou l'un et l'autre, ou ni l'un ni l'autre ?

Le Bouddha existe-t-il après la mort ou n'existe-t-il pas, etc. ?

La vie et le corps sont-ils identiques ou non, etc. ?

A ces questions, fait remarquer le commentateur japonais Fou-gouan, on ne peut répondre ; car le monde, le Bouddha et la vie, ne sont, d'après les habitudes de pensée de la personne qui pose la question, qu'une expression indirecte du MOI (sujet réservé) (1).

§ 3. *Les Saintes Ecritures.*

En citant les paroles du Maître, nous évoquons l'autorité des Écritures, et, par là, nous touchons à une question complexe à laquelle nous ne pouvons nous dispenser d'accorder quelque attention : celle des conciles. M. Sylvain Lévi (2) fait remonter au I^{er} siècle avant notre ère la première donnée positive relative à la première Assemblée. « Le concile qui fixe alors par écrit les textes sacrés est une assemblée locale qui intéresse tout au plus quelques couvents de Ceylan. Mais la tradition des écoles Sarvâstivâdins place dans la même période un concile convoqué pour le même objet, et d'une portée bien plus considérable. Le roi Kaniska, de qui les hordes scythiques ont soumis l'Inde du Nord, veut par politique ou par dévotion fixer le dogme ; un concile tenu au Cachemire arrête le canon sanscrit, rédige un commentaire continu des Trois Corbeilles ; un écrivain de génie Aṣvaghōṣa, prête aux élucubrations des théologiens les ressources de son style. Tandis que le canon pâli reste pour longtemps encore confiné dans Ceylan où des adversaires puissants (l'école des

(1) XXXIII, p. 60.

(2) XXI, pp. 105-129.

Mahīśāsakas) le tiennent en échec, le canon sanscrit des Sarvāstivādins se propage sur les routes du Turkestan et de la Chine et les bateaux des colons indous vont le porter dans l'Indochine et dans l'archipel indien. D'autres écoles moins prospères, mais vivaces pourtant, élaborent aussi vers la même époque leur canon dans les dialectes néo-sanscrits (prācrits) (1). »

Aucune donnée positive ne nous permet donc d'admettre la possibilité d'une fixation du canon immédiatement après la mort du Bouddha Ćākyamuni, voire même d'une codification un peu plus tardive. Il nous faut plutôt admettre la constitution très lente de deux canons, l'un rédigé en langue pâlie, l'autre en sanscrit.

L'ordonnance méthodique du canon pâli avec ses trois corbeilles (Vinaya, Sutta, Abhidhamma), subdivisées en sections, parfois même en rubriques, s'opposait à la complexité et au désordre — tout au moins apparent — qui semblait caractériser les Ecritures Saintes des bouddhistes du continent. D'autre part, des textes considérés comme très anciens — le Dhammapada par exemple — n'étaient connus que par des versions pâlies. L'ordre pâli triomphait sans peine. L'opinion des indianistes se modifia cependant à la suite du déchiffrement d'un manuscrit du Dharmapada, rédigé dans un dialecte sanscrit; ce manuscrit avait été acquis en 1889, dans la région de Kouča (au Turkestan), par le capitaine Bower. Les découvertes subséquentes de Dutreuil de Rhins-Grenard et de Petrovsky révélèrent d'autres versions sanscrites du Dharmapada. Il a été prouvé, d'autre part, que le recueil des règles disciplinaires (sanscrit : Vinaya; tibétain : Dul-ba) de la grande encyclopédie du Bouddhisme, connue sous le nom de Kandjour (Bka'-hgyur), n'est qu'une traduction, à peine modifiée, du Vinaya d'une secte ancienne, la secte des Mūlasarvāstivādins. L'équilibre se rétablissait à ce point, qu'il était désormais permis de considérer certains aspects particuliers des doctrines du canon sanscrit comme le développement de tendances salvatrices, timidement esquissées dans les œuvres de certains docteurs du canon pâli.

(1) XXI, pp. 122-123.

§ 4. *Hinayâna et Mahâyâna.*

Nous nous sommes limité jusqu'à présent à des distinctions exprimant une dualité d'ordre linguistique, réservant à dessein, pour éviter toute confusion, les termes de Hinayâna et de Mahâyâna, qui expriment surtout une dualité de tendances.

La distinction apparaît vers le I^{er} siècle de notre ère et va s'accroissant progressivement. Le Hinayâna fait du salut, de l'accession au *nirvâna*, une œuvre personnelle. Résultat d'une ascèse égoïste; il reste un idéal monacal, érigeant en théorie le respect de la vie et l'amour des êtres. Le Mahâyâna « se vante de véhiculer plus loin et plus commodément un plus grand nombre de créatures » (de la Vallée Poussin) (1). A l'*arhat* (saint, délivré), au Bouddha solitaire et égoïste du Petit Véhicule (Hinayâna) il oppose le Bodhisattva, l'être miséricordieux qui surseoit volontairement à son *nirvâna* pour sauver les créatures. Tout le prosélytisme du Mahâyâna est en germe dans la doctrine du Bodhisattva sauveur.

Les théories salvatrices du Mahâyâna devaient trouver des commentateurs zélés. Le pieux pèlerin Hiuan-tsang s'attache à l'œuvre de Vasubandhu, ce transfuge du Petit Véhicule, adepte enthousiaste du Mahâyâna, Fou-gouan continue Hiuan-tsang au Japon. Par des hommes comme Vasubandhu les deux traditions restaient en contact. Les deux systèmes, peut dire I-Tsing, « sont parfaitement d'accord avec la noble doctrine. Pouvons-nous dire lequel des deux est le vrai? L'un et l'autre sont également conformes à la vérité et mènent au *nirvâna*... L'un et l'autre ont pour but la suppression du mal et le salut de tous les êtres... Ils ne diffèrent point sur les articles essentiels. Nous n'avons pas encore « l'œil de vérité »; comment pourrions-nous distinguer ce qu'il y a de juste ou de faux en eux? Ce que nous avons à faire, c'est de suivre l'exemple de nos prédécesseurs ». (Record, p. 14 et suiv.)

(1) XIX, p. 18; XXVIII, p. 77, rem. 1.

§ 5. *Tantrayāna*.

A cette continuité de la tradition philosophique, la religion populaire oppose une étonnante diversité d'aspects : le Çivaïsme tantrique échappe à toute tentative de systématisation. Ses textes, hérissés de termes techniques, empruntés à la mystique du Yoga, ses rites, ses pratiques magiques se réclament toujours du Bouddhisme. « On oublie que le Bouddhisme n'est pas séparable des bouddhistes, remarque très justement M. de la Vallée Poussin et que les hindous bouddhistes étaient volontiers idolâtres, superstitieux et métaphysiciens »; et M. de la Vallée Poussin de conclure à la nécessité d'une exacte évaluation des « rapports qui existent entre les systèmes philosophiques du Bouddhisme et les doctrines du Brahmanisme (1), entre les yogins du Râja-yoga et les Yogâcâras, entre les Tantras bouddhiques et les Tantras çivaïtes ou sans qualification religieuse ». Le labeur patient et sagace de sir John Woodroffe (Arthur Avalon) facilitera ce genre d'études et modifiera, nous n'en doutons pas, dans un sens plus favorable, les jugements portés sur les Tantras bouddhiques. Là encore, il convient de séparer les élus, qui trouvent le salut « dans la réalisation même (*sâdhana*) d'états qui les assimilent à l'absolu » (2), des masses ignorantes attachées aux pratiques grossières d'une démonologie sensuelle.

(1) XVIII, p. 6.

(2) XXVI, p. 58.

CHAPITRE II

LES PREMIERS MONUMENTS BOUDDHIQUES

§ 1. *Rummindei et Sârnâth.*

Les premiers monuments de l'Inde bouddhique remontent au règne de l'empereur Açoka (274-237 av. J.-C.) Ce sont, pour la plupart, des piliers à chapiteaux campanulés sur lesquels le monarque, zélé propagateur et régulateur de la foi bouddhique, avait fait graver de pieuses exhortations ou des indications relatives aux principaux événements de la vie du Bouddha. Nous avons déjà fait allusion, au début même de cette étude, au pilier de Rummindei qui marque l'emplacement précis du jardin Lumbinî, le lieu même de la naissance du Bouddha Çâkya-muni. D'autres monuments de la même époque sont surmontés d'un chapiteau campanulé, parfois pourvu d'une abaque ornée et de lions adossés (pilier de Sârnâth). L'ensemble forme un complexe irano-hellénisant élaboré dans la satrapie de Bactriane et transmis à l'empire Maurya (1). D'autres monuments sollicitent, plus directement encore, l'attention de l'archéologue : nous voulons parler des *stûpas*, ces mouvements funéraires qui abritaient, sous leur dôme hémisphérique, les reliques du Bienheureux.

§ 2. *Bhârhut et Sâncî.*

Les *stûpas* de Bhârhut et de Sâncî, tous deux situés dans l'Inde centrale, fournissent à l'iconographe, aussi bien qu'à l'historien de l'art, une documentation particulièrement

(1) XXXIV, p. 622-626.

précieuse. Bhârhut est plus ancien que Sâncî; là, se développe un style nettement épisodique, éloigné de tout effet spatial, sollicitant l'observateur par une mise en œuvre d'éléments quasi-linéaires, purement descriptifs, et non par les suggestions d'une technique habile à rendre les apparences de la réalité vivante. Cet art, strictement limité dans ses moyens d'expression, ignore les nouveautés d'origine étrangère : griffons ailés, palmettes, centaures, tritons, monstres ailés, librement admis à Sâncî et à Bodh-Gayâ. Nous saisissons à Sâncî (env. 1^{er} siècle av. J.-C.), mieux que partout ailleurs, les tendances progressivement réalistes de cet art originellement schématique et descriptif.

Nous accorderons une attention toute spéciale aux quatre portes (*torana*), qui flanquent la balustrade de pierre et apparaissent comme des répliques fidèles de monuments originellement construits en bois. Deux piliers carrés, hauts de quatre mètres, supportent des chapiteaux ornés de lions (porte méridionale), d'éléphants (porte orientale, porte septentrionale) et de *yakṣas* (porte occidentale). Trois architraves débordantes, séparées par des motifs pittoresques en forme de dés, reposent sur cette assise. Des figures féminines, placées sur le côté extérieur du jambage (porte orientale et porte septentrionale) servent de trait d'union entre la base du chapiteau et l'extrémité de l'architrave inférieure. Des bas-reliefs couvrent les faces internes et externes des piliers, ainsi que les deux faces des architraves.

La porte méridionale serait la plus ancienne; viendraient ensuite, dans l'ordre de leur construction, les portes du nord, de l'est et de l'ouest. Une comparaison, instituée par sir John Marshall, montre très nettement les tendances de plus en plus réalistes de l'école de Sâncî; cette comparaison porte sur deux bas-reliefs, représentant l'histoire de l'éléphant à six défenses, figurant, l'un sur la face interne de l'architrave médiane de la porte méridionale, l'autre sur la face externe de l'architrave inférieure de la porte occidentale (1). Alors que les figures de la porte méridionale, la plus ancienne,

(1) XXXIV, pl. xxiii, 61, 62.

« se trouvent encore sur un plan, toutes également distinctes et de relief peu accentué, la même scène est traitée », dans le second cas, avec infiniment plus de liberté; « feuilles et fleurs sont de dimensions normales, l'eau est rendue par des lignes ondoyantes, le banyan est l'objet d'un traitement réaliste, le modelé des éléphants est plus élaboré, et, bien que les figures soient rigoureusement tenues sur un plan, le relief, plus accentué, détermine de robustes contrastes de lumière et d'ombre, donnant l'illusion d'un rendu en profondeur » (1). Cette recherche du réalisme plastique fait de l'art indien des environs de l'ère chrétienne, destiné à exalter la religion du renoncement, une manifestation particulièrement convaincante des beautés et des joies de la vie. De la porte du sud à la porte de l'ouest, le contraste s'accuse entre le schématisme descriptif des débuts et la grâce sensible du plein épanouissement. Quant à la porte orientale, plus spécialement étudiée par M. Alfred Foucher (2), elle représente, semble-t-il, un élément de transition, joignant à la qualité du style un véritable intérêt iconographique.

Les inscriptions de Sâncî ne fournissent que des indications relatives à l'état-civil des donateurs, et comme, d'autre part, les bas-reliefs de Bhârhut, munis d'inscriptions explicatives, sont en majeure partie consacrés à la représentation des Jâtakas, c'est-à-dire des récits des existences antérieures des Bouddhas — ce qui n'apporte aucune indication utile au déchiffrement des scènes de la vie du Bouddha représentées à Sâncî — la perspicacité des archéologues peut se donner libre cours.

A Bhârhut, le Bodhisattva apparaît tantôt sous la forme humaine, tantôt sous la forme d'un animal. Sâncî ne nous révèle par contre aucune représentation de la personne physique du Bouddha. La perspicacité de M. A. Foucher, guidée par une connaissance approfondie des textes, vint rapidement à bout de cette énigme : le Bouddha était bien représenté, mais sous les apparences d'un substitut symbolique. Il semble que les bons artisans de Sâncî aient hésité

(1) XXXIV, p. 631.

(2) IX.

à représenter un être disparu sans retour et libéré à tout jamais du lien formel par son accession au *nirvāṇa*.

Des représentations communes à Bhârhut et à Sâncî, en l'espèce des trônes vides, placés sous des arbres, entre des adorateurs divins et humains, fournissent la matière de la première identification. A Bhârhut chacun de ces arbres « porte, comme sur un écriteau, le nom du Bouddha dont il évoque le souvenir, et ainsi nous ne pouvons plus douter que l'intention de ces vieux imagiers ne fut bien de représenter les sept Illuminés du passé parmi les sept arbres sous lesquels ils s'assirent pour atteindre l'Illumination » (1).

« En suivant toujours la même piste, ajoute M. Foucher, nous apprendrons à reconnaître, après le symbolisme de l'arbre, qui désigne l'arrivée du Bouddha à la Sambodhi, celui de la roue qui signifie sa prédication et enfin celui du *stûpa* ou tumulus qui est l'emblème de son *parinirvāṇa*. »

L'arbre de la Bodhi évoque également un épisode de trois siècles postérieur au *nirvāṇa* du Bouddha, la visite de l'empereur Açoka à l'arbre de la Bodhi. L'arbre, desséché par le maléfice de Tiṣyarakṣita, favorite de l'empereur, revint à la vie, après que le monarque l'eut arrosé d'eau de senteur (porte est, façade antérieure, architrave inférieure).

Sur le dé placé à gauche, entre l'architrave inférieure et l'architrave médiane de la face antérieure de la porte orientale, figure une représentation de la première prédication : la roue (*cakra*) de la loi placée sous le parasol, emblème de la royauté.

Sur la façade postérieure de l'architrave médiane de la même porte figure une représentation du Jâtaka de l'éléphant à six défenses. « En secouant un arbre, cet éléphant a, sans le vouloir, fait tomber fleurs, pollen et pousses vertes sur la première épouse qui était sous le vent, tandis que la seconde qui était au vent, n'a reçu pour sa part que feuilles mortes, brindilles de bois et fourmis rouges. Dans sa fureur jalouse celle-ci se laisse mourir de faim en formant le vœu de renaître femme et de devenir reine de Bénarès. A peine ce dernier

(1) IX, p. 172.

souhait est-il accompli qu'elle charge de sa vengeance le plus habile chasseur de la contrée. Caché au fond d'une fosse, celui-ci décoche au ventre de l'éléphant une flèche empoisonnée » (1).

Voici, un peu plus loin (porte nord, face postérieure, architrave inférieure), l'ermitage du r̥ṣi Unicorne, qui, abusé par les artifices d'une courtisane (ou d'une fille de roi), perd le bénéfice des mérites spirituels et de son pouvoir magique (2).

Sur la face antérieure de la même architrave figure un épisode de l'histoire de Viçvantara, le prince charitable, qui, après avoir distribué ses richesses, abandonne à un brahmane sa femme et ses deux enfants.

Nous avons fait, par ailleurs, une brève allusion à cette figure féminine qui inscrit les lignes harmonieuses de son jeune corps dans l'angle formé par la face externe du jambage gauche et l'extrémité de l'architrave inférieure de la porte orientale. Cette forme exprime avec un rare bonheur la grâce naïve et sensuelle de l'ancien art indien. Cet optimisme naïf qui pousse son exubérance joyeuse au seuil même d'un édifice voué à la glorification de celui qui prêcha une loi de désabusement et de renoncement, nous montre à quel point cet art était malhabile à rendre tout ce qui dépassait le pittoresque des attitudes et des formes; aussi la sécheresse du symbolisme de la roue, de l'arbre et du stûpa, nous apparaît-elle comme une superfétation maladroite, sans lien avec les scènes vivantes qui l'entourent.

(1) XI, p. 112.

(2) XI, p. 128.

CHAPITRE III

L'ART GRÉCO-INDIEN

§ 1. *Considérations générales.*

Des substituts symboliques, il nous faut passer maintenant aux premières représentations de la personne physique du Bouddha. Il ne suffit pas, pour entrer dans le vif du sujet, de rappeler l'éphémère conquête de l'Inde par Alexandre, mais il convient plutôt d'évoquer l'effondrement de la dynastie des Mauryas et la fortune indienne d'un dynaste hellénisé qui, aux environs de l'an 200 avant notre ère, se rendit maître de toute l'Inde du Nord : privé de ses domaines de Bactriane par la révolte d'Eukratidès, Démétrios ne conserva que ses possessions indiennes.

Les événements politiques contribuaient ainsi à fixer, aux limites de l'Inde, ces influences irano-hellénistiques qui transitaient librement par la Bactriane hellénisée. Que la communauté bouddhique, installée dans l'Inde du Nord dès le milieu du III^e siècle avant notre ère, ait accueilli dans son sein quelques Yavanas (Grecs) férus d'exotisme, le fait semble vraisemblable à M. Foucher. « L'aisance avec laquelle les Yavanas établis dans le pays ont été accueillis dans le sein de la communauté reste, en dernière analyse, la meilleure explication qu'on puisse donner de l'union si intime et apparemment si exclusive, qui s'est formée au Gandhâra entre l'art grec et la religion bouddhique (1). » M. Foucher va même jusqu'à dénoncer l'auteur responsable du compromis gréco-indien.

(1) VII, p. 458.

« C'est évidemment dans l'imagination d'un Eurasien, artiste par son père grec, bouddhiste par sa mère indienne, que se combineront le mieux les deux traditions, de même que c'est sous son ciseau que se marieront le plus harmonieusement les deux techniques. A sculptures hybrides, sculpteurs métis ; et, de fait, nous avons de fortes raisons de penser que tels furent bien les auteurs responsables de la majeure partie des œuvres gandhâriennes » (1). Le reliquaire découvert en 1909 dans la banlieue de Peschawar par sir John Marshall et M. Spooner porte « en pointillé le nom et en repoussé l'image de Kaniška, l'un parfaitement lisible et l'autre tout à fait ressemblante... » Sa facture dénote un art déjà stéréotypé et cette stylisation se marque notamment dans le Bouddha assis entre deux divinités debout tant sur la panse que sur le couvercle. Ce document votif suffit donc pour reporter d'au moins cent ans en arrière et faire par suite remonter au I^{er} siècle avant notre ère la création du type plastique du Bienheureux » (2).

§ 2. *Le Bouddha gréco-indien.*

Le Bouddha gandhârien se présente sous l'aspect d'un personnage chevelu drapé à la grecque dans le manteau monastique (*saṅghāti*), dépouillé de ses parures, mais reconnaissable à quelques particularités physiques empruntées à la liste bien connue des trente-deux signes principaux (*lakṣaṇa*) et des quatre-vingts signes secondaires (*anvayañjana*), indices physiognomoniques qui caractérisent le grand homme (*mahā-puruṣa*). L'*uṣṇiṣa*, sorte de protubérance crânienne complètement recouverte par la chevelure, représente un traitement aberrant du *crobylos*, résultant d'une interprétation erronée du composé « *uṣṇiṣacirça* » « avec la tête comme un turban » qu'on applique à celui « qui a la tête parfaitement conformée ». Cette expression peut d'ailleurs être glosée par un terme emprunté à la liste des quatre-vingts signes secondaires : « *paripūrṇottamāṅga* » « ayant le chef pleinement déve-

(1) VII, p. 467.

(2) X, p. 261.

loppé (1) ». La substitution d'une protubérance, tout d'abord recouverte de cheveux ondes (2), à la touffe ramenée sur le sommet de la tête (*crobylos*), est à l'origine de l'équivalence généralement admise *uṣṇiṣa* — protubérance crânienne. Les ateliers gréco-indiens de Taxila substituent déjà, dans leurs dernières productions (IV^e-V^e siècle), les cheveux bouclés aux cheveux ondes et sanctionnent, par la même, la nouvelle valeur sémantique du terme *uṣṇiṣa* (3).

Notons aussi le lobe distendu de l'oreille, particularité qui rappelle, mieux que ne saurait le faire l'*uṣṇiṣa*, la condition première du Bodhisattva, personnage princier chargé de parures et de lourds pendants d'oreilles. L'*ūrṇā* se place entre les deux sourcils, et affecte, dans les sculptures, la forme d'une lentille. C'est, en fait, si nous nous reportons au passage du Lalita-vistara cité par M. Foucher (4), une petite touffe laineuse placée entre les sourcils.

Le Bouddha est fréquemment drapé dans le grand manteau monastique (*saṅghāṭi*) ; ce manteau forme, avec le vêtement de dessous (*antaravāsaka*) et le vêtement de dessus le *tri-civara*. Les statues sanctionnent ainsi la licence, assez tardivement admise, de trois pièces d'étoffe substituées au *pamçukūla*, linceul ramassé dans les lieux de crémation et utilisé comme vêtement par les moines (5).

§ 3. Le Bodhisattva gréco-indien.

Les sculpteurs du Gandhâra passent, avec une rapidité désinvolte, d'un Bodhisattva encore orné de ses parures au Bouddha revêtu de l'habit monastique. Par contre, l'Ecole indienne de Mathurâ semble avoir représenté le Bodhisattva déjà gagné aux idées de renoncement et engagé dans la voie

(1) VI, pp. 291-292.

(2) IV, p. 59.

(3) XXV, pl. Vf; XXIII, pl. 42a.

(4) XVI, p. 105, p. 107.

(5) XXXII, p. 494.

qui doit le conduire à la Bodhi (1). L'école du Gandhâra semble ignorer « que les textes du Nord emploient pour la période intermédiaire où il a cessé d'être le Bodhisattva Siddhârta et n'est pas encore devenu le Bouddha Çâkya-muni, une troisième appellation distincte, à savoir celle de *çramaṇa* Gautama. Les sculptures, pour correspondre à ces trois noms, ne peuvent exhiber *grosso modo* que deux formes, l'une de Bodhisattva et l'autre de Bouddha. Il en résulte que, pendant toute la période qui s'écoule entre le définitif départ et l'Illumination décisive (en termes techniques, entre l'*abhiniṣkramaṇa* et l'*abhisambodhana*), bien que le « religieux Gautama » ne soit encore qu'un Bodhisattva au point de vue théologique, il est déjà, iconographiquement parlant, un Bouddha » (2). Le Bodhisattva sans turban du sommeil des femmes est donc la dernière manifestation mondaine précédant le cycle de l'Illumination. Le Prédestiné est assis sur le lit, sa jambe droite pend, emprisonnée dans le vêtement inférieur aux plis froncés et creusés (3); la jambe gauche repliée repose sur le lit. Un bas-relief de Yun-Kang (grotte II, n° 211) (Chine septentrionale) représente le Bodhisattva dans cette même scène du sommeil des femmes. Bien que déplacé légèrement vers le pied du lit, il observe la même attitude : la main gauche retient la jambe droite repliée, le bras droit accoudé soutient légèrement la tête, accusant le caractère plus nettement méditatif de l'attitude. Cette légère modification mise à part, le type du Bodhisattva méditant se fixe; autour de lui les formes corporelles s'évanouissent, il se détache du bas-relief pour être traité en ronde bosse, et s'impose, toujours semblable à l'archétype gandhârien, en Chine, au Turkestan, au Japon, où il devient la représentation classique du Bodhisattva Avalokiteçvara.

Le Gandhâra ne paraît pas s'être limité à la représentation d'un seul type de Bodhisattva; M. Foucher reconnaît également Maitreya, le Bouddha futur, dans le personnage

(1) XXXVI, p. 38-39, pl. III, 2.

(2) V, p. 369-370.

(3) VI, p. 297.

« au chignon plus ou moins emperlé tenant un flacon » dont on connaît de nombreuses répliques (1), et qui apparaît sur un fragment de bas-relief représentant deux figurants d'un alignement de Bouddhas (Musée Guimet n° 1); nous verrons que sir John Marshall a identifié Avalokiteçvara (Padmapâṇi) sur un bas-relief de Taxila, datant du IV^e ou du début du V^e siècle. M. Foucher hésite à reconnaître le grand Bodhisattva sur des documents plus anciens. « A la vérité, dit-il, nous avons vu le lotus remplacer — et avec quelle aisance! — le flacon, dont il a sensiblement la forme, dans la main du Bodhisattva méditant ou seulement pensif : décréterons-nous aussitôt qu'il est déjà l'indice d'Avalokiteçvara dit le Padmapâṇi « celui qui tient un lotus à la main »? Assurément rien ne nous en empêche : le pis est que rien ne nous y autorise non plus » (2).

Il reste tout au moins établi qu'un personnage princier, marqué ou non de l'urnâ, peut être un Bodhisattva (Musée Guimet n° 2), mais le Gandhâra n'a pas encore réuni et systématisé les éléments de différenciation qui, dans l'iconographie postérieure, facilitent la besogne d'identification de l'archéologue.

§ 4. Divinités gréco-indiennes.

Les rois gardiens des quatre points de l'espace participent de cette indétermination; ce ne sont, dans la scène de l'offrande des quatre bols, que des divinités banales : « nulle part le sculpteur n'a tenté de donner à chacun de ces quatre personnages une physionomie un peu originale » (3).

En revanche, le *yakṣa* Pañcika, général en chef (*senâpati*) du roi gardien de la région septentrionale (Vaiçravaṇa), tient d'une main la bourse et de l'autre la courte lance, il s'efface peu à peu devant son chef, le roi gardien Vaiçravaṇa, qui prend à son compte une partie des exploits de son général.

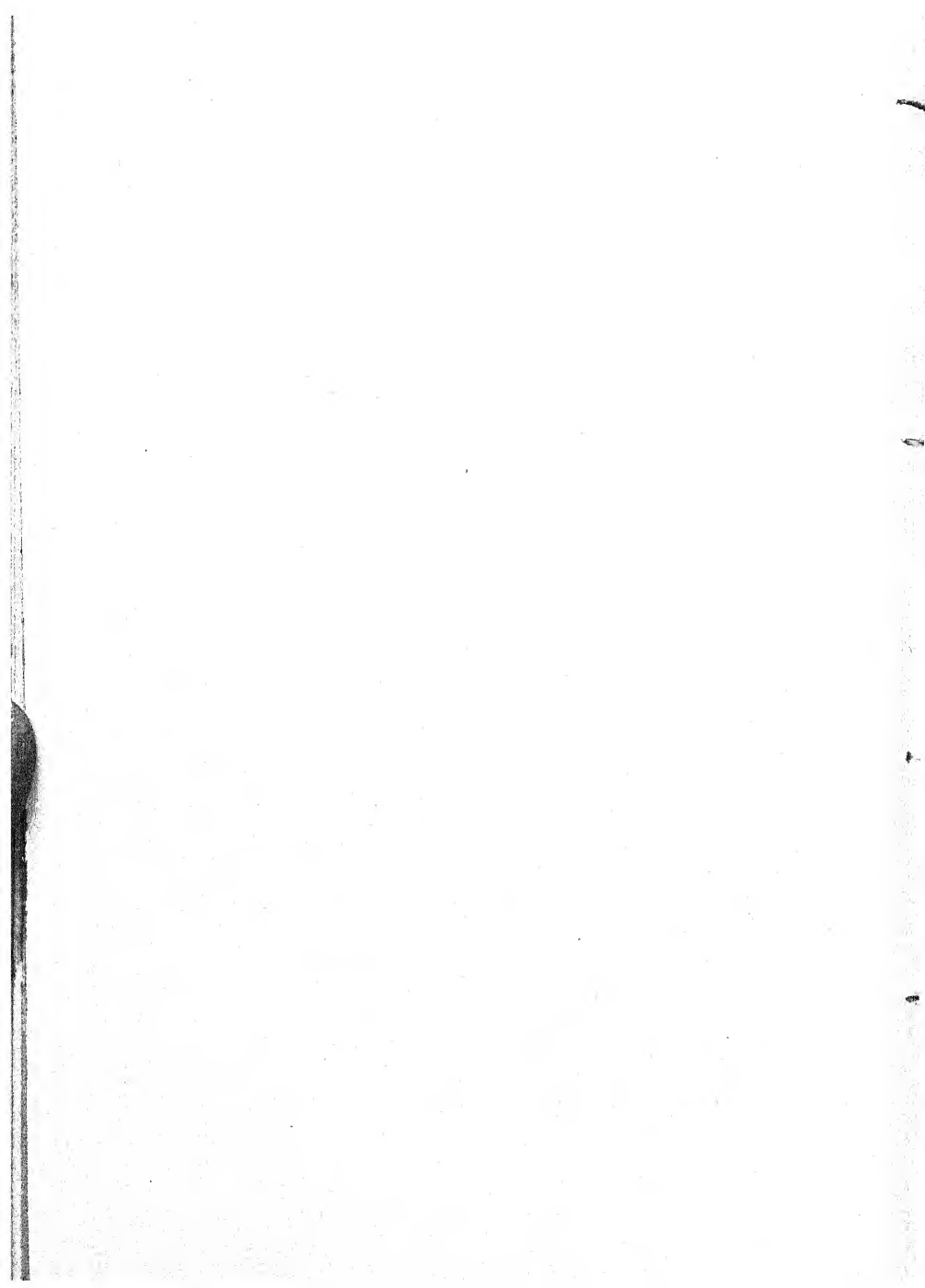
(1) VI, fig. 418-422.

(2) VI, p. 236-237.

(3) V, p. 418, fig. 210, p. 417.



Gandhâra. — Bodhisattva.



Au Turkestan, Vaiçravaṇa est déjà un guerrier redoutable, et, comme le fait très justement observer M. Foucher, « la contamination des deux personnages, roi gardien et général, est chose accomplie », à tel point que Vaiçravaṇa, roi gardien du nord, est toujours armé de la lance, tandis que Kuvera, son doublet, tient simplement la bourse taillée dans une peau de mangouste ou la mangouste crachant des perles.

Il nous reste à étudier un autre personnage, sorte de garde du corps, qui se tient constamment aux côtés du Bouddha, porteur d'un attribut caractéristique, le *vajra* (foudre) qui, dans les représentations gandhâriennes, « devient une simple masse d'armes qu'on saisissait par le milieu, à la façon des haltères » cet objet se présente « sous l'aspect d'une sorte de double pilon, renflé aux deux extrémités, et ordinairement arrondi, parfois aussi pourvu d'arêtes, mais non plus de ces pointes qu'on lui voit encore à Sâncî ». Quel que soit son aspect, Vajrapâṇi se tient aux côtés du Bouddha comme « le licteur flanquant, faisceau en main, le personnage consulaire » (1). Le fragment qui figure au Musée Guimet représente vraisemblablement un Vajrapâṇi-Zeus tenant son foudre appuyé, par son extrémité inférieure, sur la paume de sa main gauche.

Cette étude rapide nous a permis de dégager les principaux types iconographiques dont nous nous proposons de suivre les transformations tibétaines, chinoises et japonaises. Il nous reste maintenant à examiner, dans le détail, quelques bas-reliefs représentant des scènes de la vie du Bouddha.

§ 5. *Les scènes biographiques dans l'art gréco-indien.*

Nous avons déjà fait allusion à la scène bien connue du sommeil des femmes et nous nous sommes efforcé de montrer que le personnage du Bodhisattva méditant est devenu l'un des grands modèles de la statuaire bouddhique, il nous faut passer maintenant à l'examen d'une variante de cette scène.

(1) VI, p. 58.

La méditation s'achève, la résolution du Bodhisattva est prise : il va quitter le palais ; Chandaka, l'écuyer, amène le bon cheval Kanṭhaka au seuil même de la chambre (1), et s'apprête à remettre au Bodhisattva le turban dont celui-ci se couvrira la tête. A la droite du spectateur se tient, appuyée sur sa lance, l'amazone de garde. Il semble que l'artisan l'ait à dessein, et pour ménager la vraisemblance, tenue à l'écart de cette scène en la plaçant dans une petite niche, isolement propice, qui la dispense d'intervenir pour troubler les projets du Bodhisattva. (Musée Guimet n° 3).

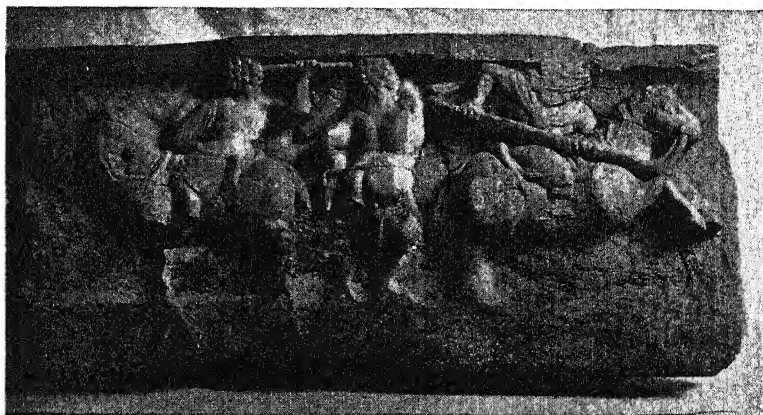
Le Bodhisattva se met en quête d'un précepteur spirituel ; il trouve, assis près d'une hutte de branchages le maître Ārāḍa Kālāpa. « Je voudrais, ô Ārāḍa Kālāpa, mener la vie d'étudiant brahmanique. » Et le maître de répondre : « Mène-la donc, ô Gautama. » M. Foucher fait remarquer qu'un second maître, nommé Udraka, est également mentionné et que le Divyāvadāna paraît admettre la possibilité d'une scène unique à double entente, quand il réunit les deux noms d'Udraka et d'Ārāḍa comme sous une même étiquette, dans un composé au singulier » (2) (Musée Guimet n° 4).

L'Illumination atteinte, le Bouddha prêche sa loi et voit venir à lui un grand nombre d'adeptes ; c'est sans doute une scène de ce genre qui est représentée sur un fragment de bas-relief de la collection du Musée Guimet (n° 5) ; quatre fidèles laïques se tiennent, les mains jointes, devant le Bouddha qui semble leur adresser une exhortation. Un autre bas-relief, de facture plus grossière, met en scène des brahmanes, aux longues barbes et aux chignons caractéristiques (n° 6), qui s'approchent déferents et soumis du trône de Bouddha.

Un dernier bas-relief (Musée Guimet n° 7), représente quatre donateurs (*dānapāti*), usurpant la place qui est ordinairement réservée aux dieux et aux disciples. Cette éviction des dieux au profit de simples mortels semble avoir été réalisée progressivement. Tout d'abord — et c'est le cas pour le fameux piédestal inscrit de Hashtnagar — le donateur

(1) V, p. 353.

(2) V. p. 375.



Gandhâra. — *a)* Le sommeil des femmes et préparatifs de départ.
b) Scène guerrière.



simplement introduit en surnombre par la gauche, ne fait qu'assister à la scène en spectateur édifié. Mais bientôt, remarque M. Foucher, (1) « les clients assument sans vergogne le rôle des dieux ; il est clair qu'Indra et Brahmâ ont dû leur céder la place sur l'*adhyeṣaṇa* (invitation) de la figure 347b, comme sur le *samcodana* (instigation) des figures 347a, 348 et 456 ».

§ 6. *L'art gréco-indien et la critique moderne.*

Qu'une partie de l'Inde bouddhique ait emprunté toute une série de motifs stéréotypés au répertoire particulièrement riche de la statuaire hellénisante de l'Asie antérieure, nul ne songe plus à le nier ; mais quelques auteurs (2) se représentent volontiers ce placage d'un poncif occidental sur des données indiennes comme un incident sans grande portée. Sir John Marshall est d'avis que l'art gandhârien n'a jamais exercé, en dépit de sa large diffusion, d'emprise durable sur l'Inde (3) : le génie grec et le génie indou n'étant à aucun degré conciliables. La communauté bouddhique du Nord-Ouest a cependant adopté le compromis gréco-indien ; elle n'y a vu, semble-t-il, qu'un simple moyen d'édification, propre à lui rallier le suffrage de la foule. Aussi bien les discussions d'ordre esthétique instituées ces temps derniers sont-elles superflues : les productions des ateliers grandhâriens n'ont jamais constitué qu'un moyen d'enseignement et de propagande. Suscités par les besoins de ce prosélytisme actif, les monuments ont partagé la fortune et les revers du Bouddhisme ; c'est ainsi que nous verrons disparaître, ensevelis dans les sables du Turkestan, les derniers vestiges de l'art gréco-indien ; pour l'Inde, elle reviendra délibérément aux enseignements de ses écoles nationales.

(1) VI, fig. 346, VII, fig. 479.

(2) III, IV, XVII.

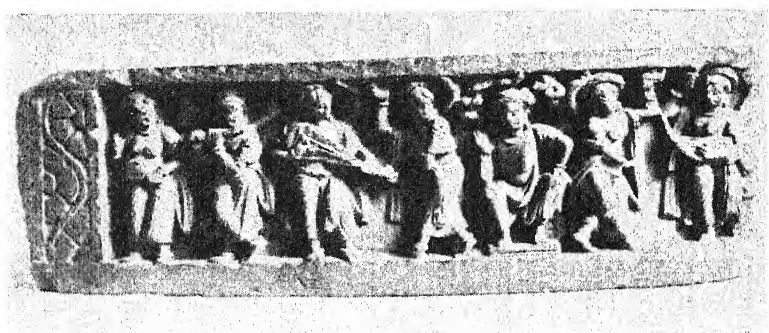
(3) XXXIV, p. 648-649.

§ 7. *Les dernières œuvres gréco-indiennes,
les œuvres des coroplastes du Turkestan.*

Située entre l'Indus et la Vitâsta (Jhilam), sur la grande route commerciale qui unissait l'Hindoustan à l'Asie centrale, Taxila (Takṣaṣilâ) était particulièrement florissante à l'époque d'Alexandre le Grand. Au V^e siècle de notre ère, les monastères de Mohrâ Morâdu et de Jauliân groupaient encore une nombreuse population de moines. Le site de Taxila, fouillé méthodiquement par les équipes du service archéologique de l'Inde, sous la direction de Sir John Marshall, a livré un ensemble de documents du plus haut intérêt, traits d'union entre les sculptures gandhâriennes des I^{er} et II^e siècles de notre ère, et les œuvres plus tardives des coroplastes du Turkestan (Tumshuq et Yotkân). La trouvaille n'est pas pour nous surprendre : nous savions que des barbares, Scythes et Parthes, avaient prolongé l'existence des poncifs hellénisants; que les Yue-tche, nouveaux envahisseurs, avaient favorisé, avec le Bouddhisme, des thèmes iconographiques dont la valeur épisodique s'affaiblissait graduellement. Au V^e siècle, d'autres envahisseurs, moins accommodants, les Ephtalites ou Huns blancs, portèrent le dernier coup à l'art gréco-indien moribond. Toramâṇa, le chef des barbares, mourut en 510; son fils Mihiragula se fixa dans le Panjab, à Sâkala (la moderne Sialkot). Détruite par les envahisseurs, Taxila ne se releva jamais complètement de ses ruines.

De Mohrâ Morâdu et de Jauliân, sir John Marshall a tiré des monuments du IV^e et du V^e siècle; le stuc, le *kañjur*, sorte de pierre calcaire très tendre, l'argile séchée se sont substitués au schiste bleu du Gandhâra. Les scènes biographiques font place à des Bouddhas isolés ou accostés de Bodhisattvas; enfin, on voit apparaître sur un haut-relief ornant le soubassement d'un stûpa de Mohrâ Morâdu (1), le Bodhisattva Avalokiteçvara porteur du lotus (Padmapâni),

(1) XXIV, pl. XXII.

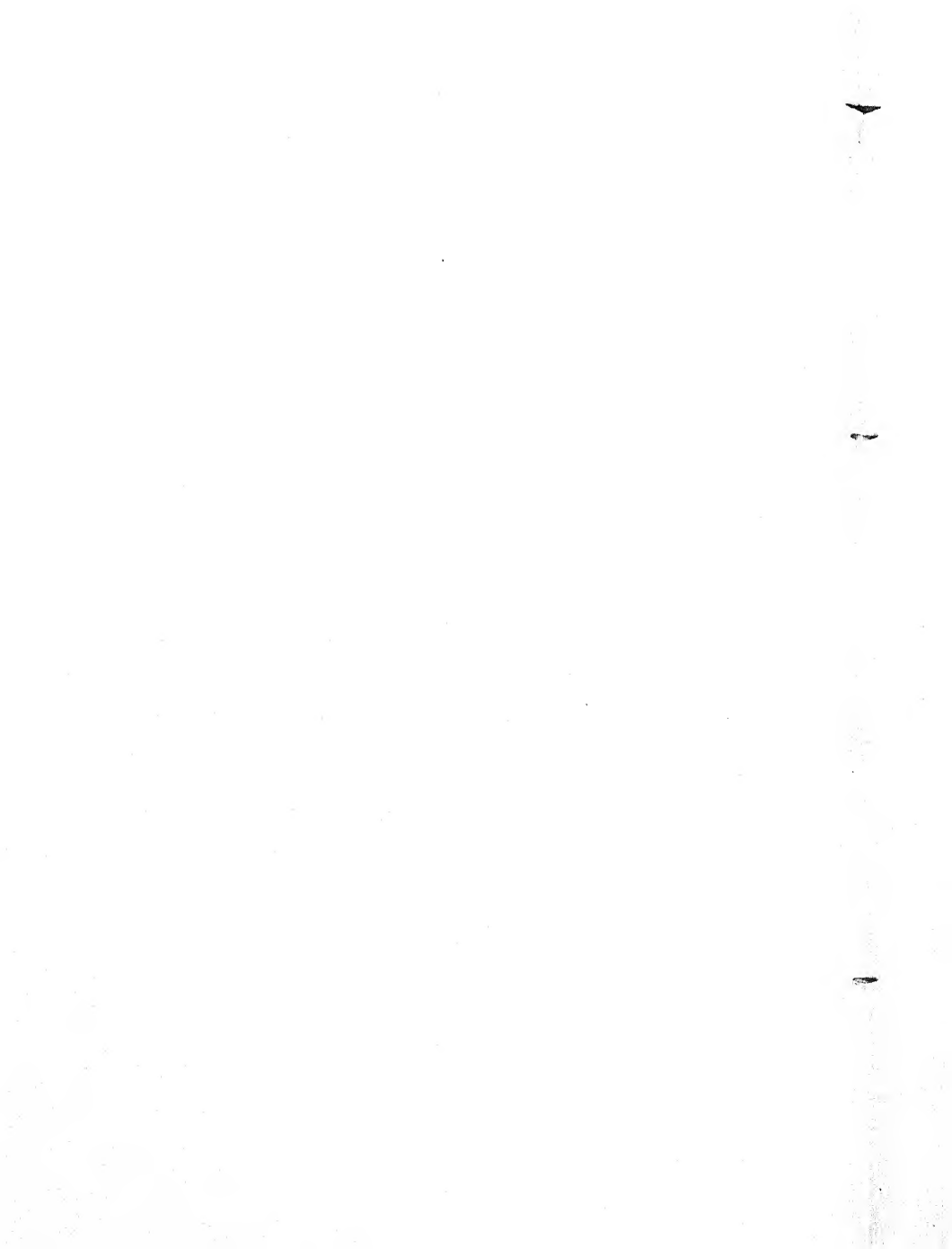


Gandhâra. — a) Concert donné à un roi nâga.
b) Scène d'adoration.





Gandhâra. — Scène de conversion.



l'être miséricordieux qui assume la tâche très lourde de secourir l'humanité. Cette innovation n'a d'ailleurs rien qui puisse surprendre, si l'on veut bien songer que le pèlerin chinois Fa-hian avait noté que le culte d'Avalokiteçvara était en faveur à Mathurâ dès le commencement du V^e siècle (1). A Mohrâ Morâdu, le Bodhisattva Avalokiteçvara est placé à la gauche du Bouddha ; des fragments de ces petites figurines et des nimbes attestent que le Bouddha central était entouré d'un grand nombre d'assistants. Ce dispositif nouveau : Bouddha ou Bodhisattva accosté de deux assistants et entouré d'un grand nombre de divinités de petite taille, remplace à peu près complètement les scènes biographiques. Bien que la matière employée diffère notablement ; les statues de Jauliân restent, dans une très large mesure, apparentées au style gandhârien ; les plis du manteau monastique sont cependant moins creusés et l'adhérence au corps plus accentuée vers les épaules et le sein gauche, ce qui confère au torse ces qualités plastiques qui se sont révélées si nettes dans les productions des ateliers guptas. Chez les Bodhisattvas, encore plus dévêtus par l'effet de cette adhérence, le modelé des cuisses s'accuse, tandis que les plis du vêtement inférieur, traités avec infiniment de légèreté, marquent une tendance au schématisme. Virtuosité hellénisante alliée à des recherches décoratives laissant déjà pressentir les développements « logiques » de la statuaire Wei (2), telles sont les caractéristiques de ce style de transition.

Les corps étaient, dans la plupart des cas, modelés *in situ* ; quant aux têtes, moulées ou modelées dans les ateliers voisins, elles étaient ensuite ajustées sur les corps. M. Foucher, qui a tout particulièrement étudié les fragments d'argile et de stuc découverts à Jauliân par sir John Marshall (3), établit que les têtes ont tout d'abord été moulées, et que les parties les plus délicates, telles que la chevelure, les oreilles, les parures, ont été traitées librement et terminées au ciseau. Une comparaison portant sur différentes têtes du même type,

(1) XXV, pl XIX.

(2) *Id.*

(3) XII.

permet de découvrir des nuances assez perceptibles dans le traitement des détails terminés au ciseau, alors que le nez, les lèvres et les yeux accusent, par leur étroite ressemblance, l'emploi du moule; nous aboutissons ainsi à une véritable fabrication en série. L'examen de deux pièces découvertes, l'une, par sir John Marshall, à proximité du *stûpa* Dharmarâjika (1), l'autre, par M. Paul Pelliot à Tumshuq est, à cet égard, concluant. Dans les deux cas, nous nous trouvons en présence de masques obtenus par la compression d'une certaine quantité d'argile entre les deux faces d'un moule; la pénétration de la matière plastique étant assurée par la pression exercée par le moule postérieur. Le masque nous est parvenu à l'état brut, exempt de toute retouche: l'arc régulier des sourcils, souligné par des arêtes vives, le globe de l'œil très bombé, le front lisse et rond, les fossettes, très apparentes, fixant le sourire, accusent également l'emploi du moule; peut-être même de formes en stuc semblables à celle qui fut découverte à Schor-shuq, par M. von Le Coq (2). Les autres pièces présentent des variantes intéressantes, particulièrement dans le traitement de la chevelure. On retrouve, tout d'abord, les ondes sinueuses et le chignon très apparent, si fréquents dans les statues gandhâriennes (Dharmarâjikâ, pl. III, g), puis des ondes plus courtes. Ailleurs, la chevelure est simplement indiquée par un tracé schématique en creux. On voit apparaître enfin, détail intéressant à noter, des boucles courtes, régulièrement tournées vers la droite (2), qui constituent le traitement régulier de la chevelure dans l'iconographie bouddhique postérieure; par là s'affirme l'influence des ateliers guptas de Bénarès sur les dernières productions de l'art gréco-indien.

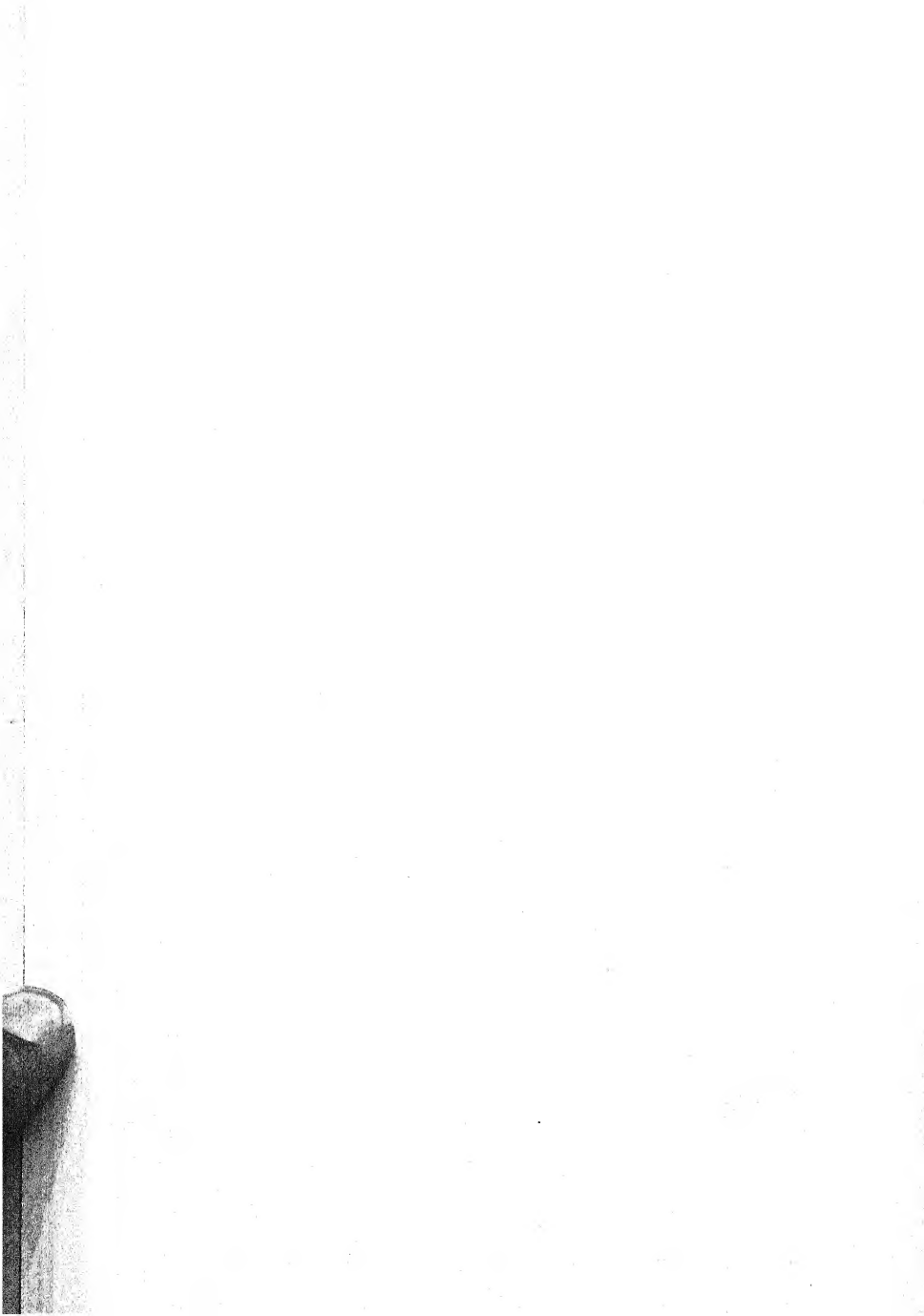
Taxila et Tumshuq nous ont également révélé une série de types très différents d'aspect: Bodhisattvas, *devatâs* et dignitaires laïques qu'il est assez difficile de distinguer les uns des autres, barbares (*mleccha*), à la chevelure disposée en bourrelet sous le bonnet conique, aux fines moustaches encadrées

(1) XXV, p. g., pl. III, d.

(2) XXV, pl. XX, XXIII; XXIII, pl. XLII.

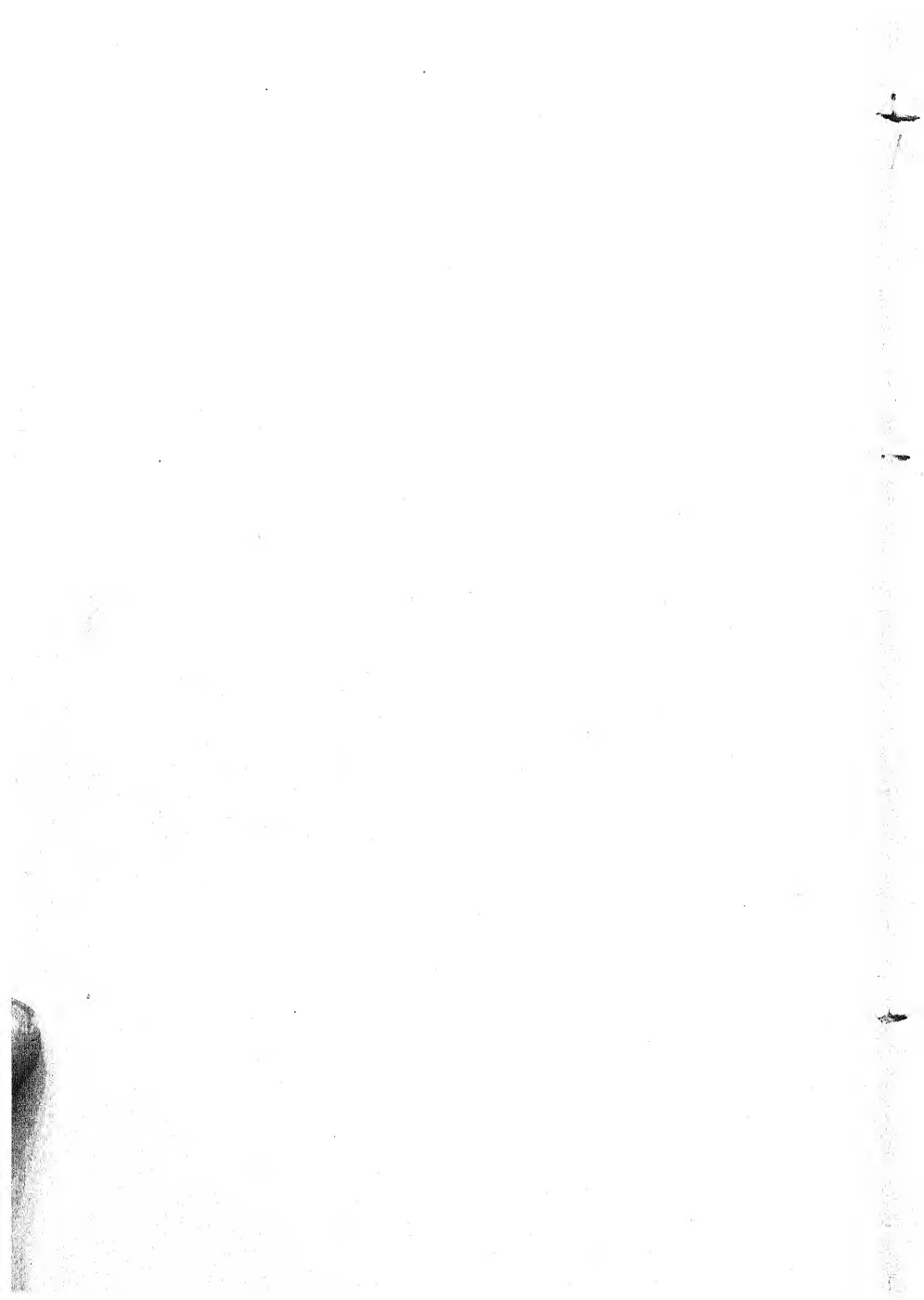


Turkestan (Tumshuq). — Tête de devatâ (Mission Pelliot).





Turkestan (Tumshuq). — Tête de yakṣa (Mission Pelliot).



d'une barbe en collier, remplacée à Yotkân (Mission Dutreuil de Rhins-Grenard) par un maigre tracé stylisé en palmettes.

D'autres têtes au type très accusé, pommettes saillantes, bouche contractée, sourcils divergents, yeux ronds, sont intermédiaires entre le barbare (*mleccha*) et les génies porteurs du foudre (Vajrapâṇi), assesseurs d'Avalokiteçvara dans les panthéons d'Asie centrale. Il suffit, pour se rendre compte de cette parenté, de remarquer les yeux ronds et exorbités, les sourcils divergents d'un Vajrapâṇi bleu qui se trouve à la partie inférieure de l'une des fresques du temple 9 de Bâzâklik. Tumshuq nous livre enfin un certain nombre de têtes de mort grimaçantes et de visages émaciés, vraies figures de damnés faméliques (*preta*) qui portent, sur chacune des joues, les traces du pouce du modelleur. Le site de Yotkân (Mission Dutreuil de Rhins-Grenard) nous livre encore quelques types intéressants : la porteuse de guirlande, directement inspirée d'un archétype gandhârien, la tête de lion, plus iranienne qu'hellénisante, les chameaux bactriens, si abondants dans la collection acquise par sir Aurel Stein, enfin toute une série de décors à grappes, de décors floraux et géométriques d'inspiration gandhârienne.



II^e PARTIE. — LE TURKESTAN

CHAPITRE PREMIER

TOURFAN

§ 1. *Généralités.*

Si nous avons pu assurer une liaison étroite entre les œuvres des coroplastes du Turkestan et les dernières productions des ateliers gréco-indiens, c'est, convenons-en, grâce à l'heureux résultat des fouilles exécutées par sir John Marshall sur l'emplacement de Taxila. Il est regrettable que ce même site de Taxila ne nous ait pas livré de peintures votives. Cette pénurie de documents gandhâriens nous oblige à pénétrer très avant dans le Turkestan pour trouver des documents susceptibles d'être comparés avec nos peintures votives des *ts'ien-fo-tong* de Touen-houang.

Tourfân est le nom moderne d'une oasis qui renferme un grand nombre de ruines, visitées à diverses reprises par des missions archéologiques. Le nom ancien de Tourfân, Kao-tch'ang, correspondrait, d'après M. Pelliot, au turc Chotscho. Des Sogdiens, de race iranienne, auraient été les premiers habitants de cette région. Des princes Avars (Jouan-jouan) y furent les maîtres jusqu'au V^e siècle; mais, un siècle plus tard, la Chine s'y établissait fortement par suite de l'accession au pouvoir de la famille K'iu. Les documents

publiés par la mission japonaise (1), remontent à la période d'influence chinoise qui englobe également les premières années de la domination ouïgoure. Aussi bien M. Henri Maspero fait-il très justement observer (2), que les Turcs ouïgoures, les nouveaux maîtres de Tourfân, « suivaient la mode chinoise jusque dans ses changements et qu'ils avaient adopté pour leur costume officiel le vêtement à col rond des Song au lieu du vêtement croisé sur la poitrine des T'ang ». La domination des Turcs ouïgoures fut d'ailleurs de courte durée : en 843, leur puissance, déjà menacée depuis plusieurs années, s'effondrait sous les coups des Kirghizes.

§ 2. *Les fresques de Bâzâklik.*

Des fresques du temple 9 de Bâzâklik, publiées par M. von Le Coq, nous retiendrons plus spécialement le fragment reproduit sur la planche 32; ce document a d'ailleurs sollicité et retenu l'attention de M. Wachsberger (3). Bien que très incomplet — la partie supérieure a disparu sous le choc répété des masses de sable soulevées par le vent — le sujet de la composition se laisse facilement identifier. Il s'agit, à n'en pas douter, d'un *parivara* d'Avalokiteçvara. Deux personnages placés aux extrémités de la composition attirent tout d'abord l'attention. Ces porteurs du foudre, à la chevelure hérissée, donnent nettement l'impression d'être placés en avant de la composition. Le trompe l'œil est dû à un renforcement outrancier du volume des musculatures, réalisé par l'emploi bien réglé d'un jeu de teintes foncées et claires, procédé qui n'est pas dans la manière habituelle des peintres chinois. L'illusion du volume est complétée par un emploi assez judicieux de la ligne modelante. Ces deux personnages — la tonalité crue des flammes qui les entourent accentue cette impression — semblent évoluer sur un plan différent. Ce trompe-l'œil se

(1) XLII.

(2) XLI, p. 57-64.

(3) XLIX.

justifie d'ailleurs par l'iconographie, si l'on veut bien considérer que, dans la statuaire, ces Vajrapāṇi sont toujours placés en avant des Bouddhas et des Bodhisattvas dont ils sont les gardes du corps. Les lignes intérieures accentuent jusqu'au schématisme la saillie des ossatures. Ce procédé, ajouté au traitement déjà analysé des musculatures, conduit rapidement au poncif; il suffit, pour vérifier cette assertion, de jeter les yeux sur certains gardiens de portes (*dvarapāla*) japonais dont la musculature n'est plus qu'un chapelet de nodosités. L'œil rond, la pupille dilatée, les sourcils divergents, la lèvre inférieure recouvrant la lèvre supérieure, complètent cette impression de colère sacrée que donne déjà le corps contracté par un violent effort musculaire. Le Vajrapāṇi qui se trouve placé à la droite du spectateur semble menacer, beaucoup plus efficacement que ne le fait son compagnon, un petit personnage à tête de sanglier agenouillé devant lui; ce petit démon est traité très légèrement en teintes plates, quant aux lignes intérieures, elles sont réduites au tracé des rotules et des articulations huméro-cubitales, simplement représentées par de petits cercles.

Nos deux Vajrapāṇi marquent très nettement la transition entre les représentations en ronde-bosse et la peinture décorative en surface. Ce souci constant du trompe-l'œil plastique, hantise des décorateurs des grottes, les incitait à unifier leur programme décoratif en combinant les ressources de la peinture et de la sculpture, ce que font, de nos jours, les peintres de panoramas. Touen-houang nous offre quelques exemples de solutions mixtes assez curieuses : l'une d'elles consiste à peindre le corps d'une divinité sur le mur d'une chapelle et à dégager, en ronde-bosse, un bras ou une jambe; de telle sorte que, la pénombre aidant, le spectateur a l'impression de se trouver en présence d'une divinité complètement traitée en ronde-bosse. Cette union du linéaire et du plastique est largement généralisée à Touen-houang, non seulement dans la peinture des grottes, mais aussi — et le fait peut paraître étrange — dans la peinture votive. Les Vajrapāṇi hérissés et furieux des fresques de Bāzāklik et des peintures votives de Touen-houang ne ressemblent en rien au génie

familier qui apparaît si fréquemment aux côtés du Bouddha dans l'iconographie gréco-indienne. Hâtons-nous d'ajouter, pour ne pas être complice d'une usurpation tardive, que la place occupée par Vajrapâni est celle que des textes anciens, l'Açokâvadâna en particulier (1), assignent au bon disciple Ananda. Le dédoublement de Vajrapâni paraît être une innovation assez tardive, et, si M. Foucher croit apercevoir deux Vajrapâni sur un bas-relief de l'école de Mathurâ représentant le *parinirvâna*, M. J.-P. Vogel, qui a eu l'occasion d'étudier le même monument, ne voit qu'un seul Vajrapâni, et croit reconnaître, dans le second personnage, un chef Malla (2). Toujours est-il que pour Hiuan-tsang (VII^e siècle) il y a plus d'un Vajrapâni, que les documents du Turkestan nous en montrent indiscutablement deux, que nous en trouverons cinq dans l'iconographie bouddhique japonaise.

Nous voyons apparaître enfin, accentuant jusqu'à l'outrance, le caractère démoniaque des Vajrapâni, des images de Çiva Mahâkâla. Nous abordons ici un troisième aspect de l'iconographie, correspondant à une catégorie spéciale de textes bouddhiques; après le Hînayâna qui « se réclame d'une tradition dogmatique, disciplinaire et littéraire remontant au Bouddha lui-même » et le Mahâyâna « qui se vante de véhiculer plus loin et plus commodément un plus grand nombre de créatures », voici qu'apparaît le Tantrayâna qui, d'après M. de la Vallée Poussin, consiste essentiellement « dans la superposition de données bouddhiques, dieux, philosophoumènes ou symboles, à des mythologies et à des pratiques çivaïtes; et qui repose sur des apocalypses qu'on appelle tantras, livres, d'où Tantrisme » (3).

C'est ce Bouddhisme tantrique qui paraît avoir inspiré bon nombre de documents iconographiques provenant du Turkestan.

(1) XXX, p. 3.

(2) XXXVI, p. 129.

(3) XIX, p. 18, 119.

CHAPITRE II

TOUEN-HOUANG

§ 1. Généralités.

Le poste de Touen-houang fut fondé par ordre de l'empereur Wou, de la dynastie des Han, en 111 av. J.-C. La station de Cha-tcheou, située à l'est du T'ang-ho, est d'origine plus récente (622). L'extraordinaire variété des documents découverts à Touen-houang peut seule donner une idée de l'importance politique de ce carrefour occupé successivement par les Turcs ouïgoures, les Tibétains, les Si-hia. Un fait heureux pour l'archéologue a préservé ce site remarquable de la destruction totale : « les routes modernes ont, en effet, cessé de passer par Touen-houang, remarque M. Pelliot, ce qui a diminué les chances de destruction par la main de l'homme. Plusieurs centaines de grottes creusées et décorées du VI^e au XI^e siècle y subsistent intactes » (1).

Les peintures votives découvertes par M. Paul Pelliot portent des dates qui s'échelonnent entre les premières années du VIII^e siècle et la fin du X^e. Si les plus anciennes, le Kâçyapa de 729 après J.-C. et le Paradis d'Amitâbha, évoquent le trait vigoureux et sûr des maîtres-peintres de l'école chinoise, les œuvres du X^e siècle ressortissent à la technique de l'artisan copiste beaucoup plus qu'à celle de l'artiste créateur : le trait s'empâte, l'expression s'affadit jusqu'à muer en grimace le rictus diabolique du *yakṣa*

(1) XLIV, p. 7.

et, seul, l'intérêt iconographique se soutient avec des ensembles comme les *parivaras* d'Avalokiteçvara et de Kṣitigarbha.

§ 2. — *Les peintures votives.*

I. *Paradis d'Amitâbha ou de Çâkya-muni.* — Amitâbha, le Dhyâni-buddha du miséricordieux Avalokiteçvara, assume un rôle particulièrement important dans l'iconographie du Bouddhisme du Turkestan; il se peut que des traits de cette figure particulièrement populaire aient été empruntés à l'Iran. Au ciel supérieur des écritures zoroastriennes, « Lumière sans limite ou Lumière sans fin », pays de musique et de chants suaves, correspond, en effet, le paradis bouddhique de la lumière, habité par une divinité particulièrement secourable, Amitâbha. On peut ajouter que le doublet d'Amitâbha, Amitâyus, « vie sans fin », peut être rapproché du *zrvan akarana* (temps sans limite), concept qui semble porter la trace d'influences babyloniennes (1).

Amitâbha n'est pas la seule divinité qui trône dans un paradis : sir Aurel Stein a découvert des paradis de Maitreya, le Bouddha futur, de Çâkya-muni, du Bhaiṣajyaguru (2); la disposition générale reste la même, mais les Bodhisattvas et les moines assesseurs diffèrent. Les paradis portent, en outre, des bandes marginales consacrées à l'illustration de *sûtras* : l'Amitâyur dhyâna sūtra et des scènes de la vie de Çâkya-muni (épisode Bimbisâra-Vaidehî-Ajâtaçatru) pour le paradis d'Amitâbha, le Maitreyavyâkaraṇasūtra pour le paradis de Maitreya.

II. *Paradis d'Amitâbha ou de Çâkya-muni* (150 × 136). — Cette peinture est en fort mauvais état : la partie inférieure et la partie supérieure ont particulièrement souffert. Les scènes marginales se réfèrent, d'une part (droite), aux méditations de la reine Vaidehî, mère du roi Ajâtaçatru, et, d'autre part (gauche), à l'histoire du roi Bimbisâra, père d'Ajâ-

(1) XIII, p. 91.

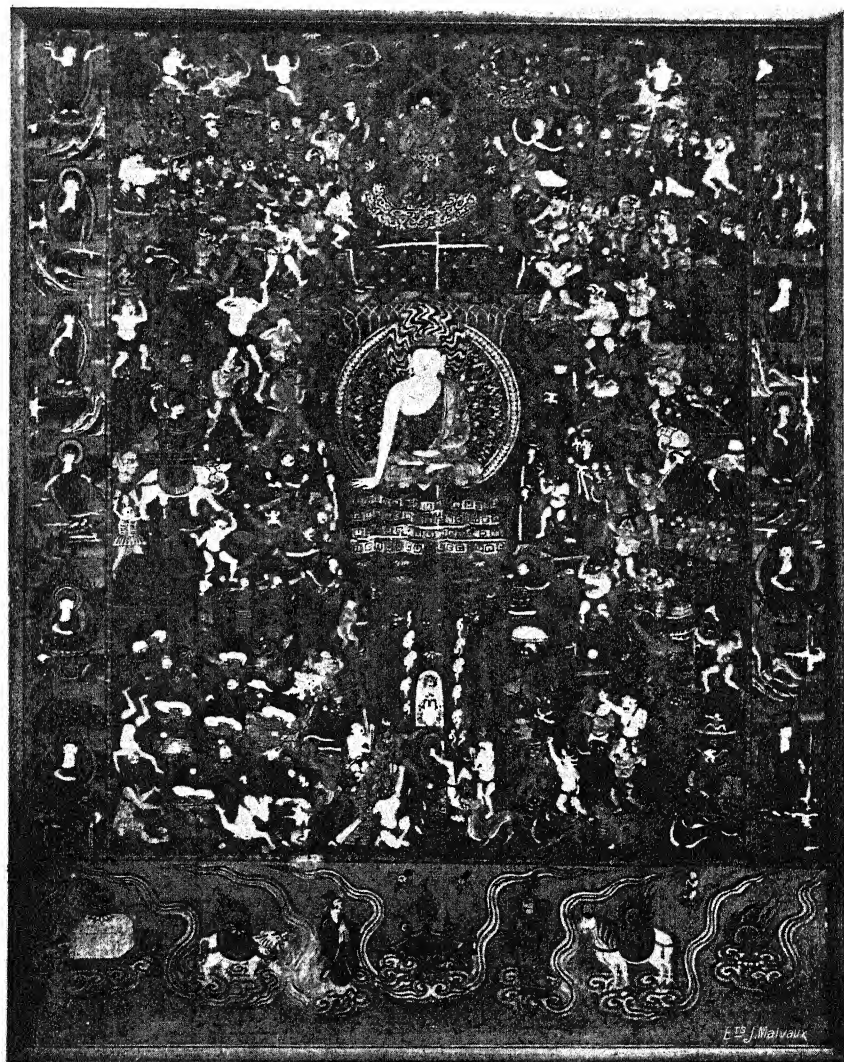
(2) XLVIII, p. 1000.

taçatru. Le Bouddha, nimbé et auréolé, est assis sur le trône de lotus; son vêtement rouge laisse la poitrine et l'avant-bras droit découverts; la main droite esquisse le geste de l'argumentation (*vitarka mudrā*). Un baldaquin, orné de pendeloques, est placé au-dessus de la tête du Bouddha. Un palais, d'architecture nettement chinoise, multiplie ses colonnes peintes en rouge au-dessus de l'image du Bouddha. Nombreux sont les assistants : Mahâsthâmaprâpta et Avalokiteçvara, nimbés de rouge et auréolés de bleu, se tiennent aux côtés du Bouddha. Ces deux Bodhisattvas sont eux-mêmes entourés de plusieurs assistants. Sur le parvis, face au Bouddha, se trouve une *apsaras*; elle est représentée dans le mouvement même de la danse, le pied gauche levé, le gros orteil nettement séparé des autres; une caractéristique que nous retrouvons dans la peinture japonaise (style Yamato-é). Le Bouddha central et les deux assistants principaux sont encore représentés, à droite et à gauche, à la partie inférieure de la peinture. Dans la figure de gauche, représentée de trois quarts à droite, le nez se réduit à un simple crochet, la bouche est minuscule; quant aux mains, qui semblent s'apprêter à esquisser le geste de la mise en marche de la roue de la loi (*dharmacakrapravartanam*), elles sont longues et flexibles. Sur les bandes marginales apparaissent des illustrations que nous savons empruntées à la légende du Bouddha. M. Wachsberger veut reconnaître dans ce dispositif en prédelle un emprunt à l'art indien primitif qui, à Bhârhut aussi bien qu'à Sâncî, use d'un procédé analogue de classement et de séparation des éléments iconographiques. Les jambages des portes du stûpa sont couverts d'illustrations limitées verticalement par les arêtes des jambages et horizontalement par des séparations tirées d'une arête à l'autre. Les illustrations des bandes marginales du paradis d'Amitâbha mettent en scène le Bouddha, le roi Bimbisâra, la reine Vaidehî et leur fils Ajâtaçatru. Les scènes consacrées aux méditations de la reine se déroulent dans l'ordre suivant (1) : 1°, 2°, 3°, partiellement endommagés; 4° Méditation sur les arbres-joyaux;

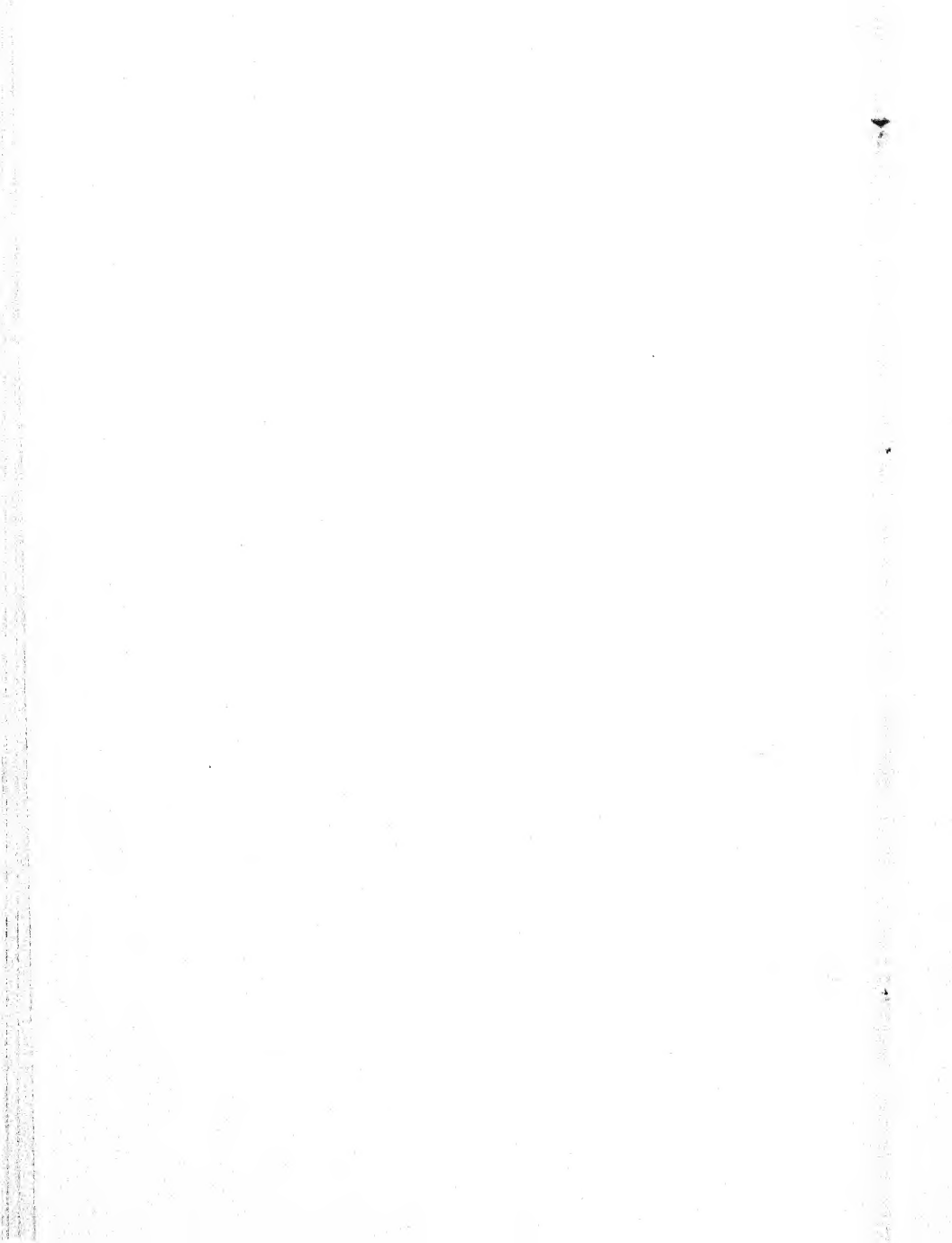
(1) I, p. 106-201.

5° Méditation sur l'eau; 6° Méditation sur les caractéristiques de la terre de Bouddha (?); 7° Méditation sur le trône fleuri; 8° La reine méditant devant une surface rectangulaire divisée en 9 petits rectangles; 9°-10° Méditation sur les corps et les formes du Bouddha (cette scène correspondrait, d'après l'Amitâyur dhyâna sûtra, à la méditation sur Avalokiteçvara); 11°-12° Méditation devant un Bouddha debout et un Bouddha assis (correspondrait à la méditation sur Mahâsthâmaprapta). L'illustrateur a tenté de rompre la monotonie des représentations en déplaçant en diagonale l'image de la reine et en introduisant quelques variantes dans le détail de la coiffure et la couleur du vêtement. A gauche se trouvent les scènes de la vie d'Ajâtaçatru, les deux premières scènes manquent, la troisième est endommagée; 4° Apparition du Bouddha à Vaidehî; 5° Apparition du Bouddha à un personnage agenouillé; 6° Ajâtaçatru poursuit sa mère, Jîvaka et Candraprabha se préparent à intervenir; 7° Ajâtaçatru dans son palais; 8° Vaidehî visite Bimbisâra; 9° Mort de Bimbisâra. Toutes les scènes marginales sont entièrement traitées à la chinoise : les hommes portent un vêtement largement échancré en rond, aux manches très amples; par l'échancrure on aperçoit le vêtement inférieur, une longue robe descendant jusqu'aux pieds; la coiffure consiste en un bonnet noir aplati, terminé par un renflement prolongé vers l'arrière. Vaidehî porte un vêtement supérieur aux longues manches, partiellement engagé dans la jupe ajustée au-dessus de la taille.

IV. *La Tentation et l'Assaut de Mâra.* (145 × 114). — Le Bodhisattva est assis sur une jonchée d'herbes offerte par Svastika l'herbager. L'auréole et le nimbe dissimulent partiellement le tronc de l'arbre de Bodhi dont on peut apercevoir les branches entrecroisées et le feuillage stylisé. Mâra, le Satan bouddhique, se tient à la droite du Bodhisattva. Groupés tout à l'entour de la figure centrale, les suppôts du démon lancent, dans la direction du Prédéstiné, les projectiles les plus variés; peine inutile : flèches et quartiers de roche se changent en fleurs qui semblent tapisser l'auréole multicolore du Bienheureux. Cette représentation, pour étrange qu'elle paraisse, suit de très près le texte du Lalita-



Turkestan (Touen-houang). — L'assaut de Mâra.
(Mission Pelliot.)



vistara (chapitre XXI). La horde démoniaque qui s'agite autour du Prédestiné s'y trouve évoquée avec une précision qui nous dispense de tout commentaire.

« ... le démon Pâpîyân (Mâra), n'ayant pas fait ce qu'avait fait Sârthavâha, fit préparer sa grande armée de quatre corps de troupe, très forte et vaillante dans le combat, formidable, faisant dresser les cheveux, comme les dieux et les hommes n'en avaient pas vu auparavant ni entendu parler ; douée de la faculté de changer diversement de visage et de se transformer de cent millions de manières ; ayant les mains, les pieds et le corps enveloppés dans les replis de cent mille serpents ; tenant des épées, des arcs, des flèches, des piques, des masses, des haches, des fusées, des pilons, des bâtons, des chaînes, des massues, des disques, des foudres ; ayant le corps protégé par d'excellentes cuirasses ; ayant des têtes, des pieds et des mains contournés ; des têtes, des yeux et des visages flamboyants ; des ventres, des pieds et des mains difformes ; des visages étincelants d'une splendeur terrible ; des visages et des dents difformes ; des dents canines énormes et effroyables ; des langues rugueuses comme des nattes ; des yeux rouges et étincelants comme ceux du serpent noir rempli de venin. Quelques-uns vomissaient du venin de serpent, et quelques-uns, après avoir pris avec leurs mains du venin de serpent, le mangeaient. Quelques-uns, comme des garouças, ayant retiré de la mer de la chair humaine, du sang, des mains, des pieds, des têtes, des foies, des entrailles, des ossements, etc., les mangeaient. Quelques-uns avaient des corps flamboyants, livides, noirs, bleuâtres, rouges et jaunes ; quelques-uns avaient les yeux déformés, creux comme des puits, enflammés, arrachés, ou regardant de travers ; quelques-uns avaient des yeux contournés, étincelants et difformes ; quelques-uns portant des montagnes enflammées, s'approchaient fièrement, montés sur d'autres montagnes enflammées. Quelques-uns, après avoir arraché un arbre avec ses racines, accouraient vers le Bodhisattva. Quelques-uns avaient des oreilles de bouc, des oreilles de porc, des oreilles d'éléphant, des oreilles pendantes, des oreilles de sanglier. Quelques-uns n'avaient pas d'oreilles. Quelques-uns ayant le

ventre comme des montagnes, avec des corps débiles, formés d'un amas d'ossements, avaient le nez cassé; d'autres avaient le ventre comme une cruche, les pieds pareils à des crânes, la peau, la chair et le sang desséchés, les oreilles, le nez, les mains et les pieds, les yeux et la tête coupés...

« Quelques-uns ayant des poils de bœuf, d'âne, de sanglier, d'ichneumon, de bouc, de bélier, de çarabha, de chat, de singe, de loup, de chacal, vomissaient du venin de serpent, avalant des boules de feu, exhalant des flammes, répandant une pluie de cuivre et de fer brûlant, faisant naître des nuages noirs, produisant une nuit noire, faisant du bruit, couraient vers le Bodhisattva...

« Épées, arcs et flèches, lances, javelots, haches, cailloux, etc., ne sont pas plus tôt lancés qu'ils demeurent changés en guirlandes de fleurs et en dais de fleurs. Devenues des fleurs fraîches, elles sont répandues sur la terre ou suspendues en guirlandes, et font l'ornement de l'Arbre de l'Intelligence.

« A la vue de la magnificence de ces arrangements qui s'accomplissaient pour le Bodhisattva, le démon Pâpiyân, dévoré de colère et d'envie, dit au Bodhisattva: Lève-toi, ô fils de roi; jouis de la royauté, puisque ton mérite est tel que, par lui, tu as obtenu la délivrance !

« Alors le Bodhisattva, d'une voie ferme, profonde, solennelle, douce et agréable, répondit en ces termes au démon Pâpiyân : « Pâpiyân, c'est par un seul sacrifice sans contrainte que tu es arrivé à l'empire du désir; mais moi, j'ai fait des centaines de millions de sacrifices sans contrainte, dans lesquels, après les avoir coupés, ont été donnés à ceux qui les désiraient ardemment, mes mains, mes pieds, mes yeux et ma tête, à ceux qui les demandaient ont été distribués maisons, richesses, grains, lits, vêtements, jardins et parcs, par moi qui désirais ardemment la délivrance des êtres. »

« Alors le démon Pâpiyân adressa cette *gâthâ* au Bodhisattva :

« Dans une existence antérieure a été fait par moi un sacrifice sans contrainte et irréprochable ; tu en es ici même

le témoin, mais comme il n'y a ici aucun témoin (qui te soutienne) avec une parole quelconque, tu es vaincu ! »

« Le Bodhisattva dit : « Cette mère des êtres, la terre, est mon témoin. »

L'illustrateur de cet épisode se révèle coloriste habile, un peu hardi dans ses oppositions de teintes ; la composition est chargée et l'exécution assez lourde. Composition, dessin et coloris restent très en dehors de la tradition indienne, sans qu'il faille pour cela admettre une prédominance de l'influence chinoise. En définitive cette peinture nous semble plus justifiable d'une inspiration iranienne ; c'est tout au moins l'impression que donne le traitement de certains détails : nimbe, auréole, costumes. Des bandes marginales sont réservées à la reproduction des images particulièrement vénérées en Asie centrale : Le *parinirvāṇa*, apparition du Bouddha partiellement dissimulé par un repli de terrain, le Bouddha debout sur le lotus ; assis sur un trône, debout sur le lotus issant des flots. A gauche, Bouddha debout tenant le soleil et la lune, surgissant, la partie inférieure du corps partiellement dissipée par un repli de terrain, debout sur le lotus, exécutant le miracle de l'eau et du feu, assis sur le trône, assis sous l'arbre supportant les sept Bouddhas. Sur le registre inférieur se trouve une représentation des sept joyaux (*sapta ratnāṇi*). Ce sont, de gauche à droite : la boîte à sceaux (substitut du ministre), l'éléphant, la femme, le joyau, le général, le cheval et la roue.

V. *Avalokiteśvara* (125 × 85). — Ce Bodhisattva occupe, dans le Bouddhisme du Nord, une place prééminente. Compatissant et secourable, il soulage les damnés faméliques (*pretas*) et vient en aide aux humains en détresse. Il est particulièrement vénéré au Tibet (sPyan-ras-gzigs) et en Chine (Kouan-yin).

Le Bodhisattva est représenté debout sur un lotus issant d'un petit vivier, partiellement dissimulé par une table à offrandes ; sur cette table on remarque un brûle-parfums et deux vases. La chevelure du Bodhisattva, ramenée en chignon sur le sommet de la tête, dépasse la haute tiare ornée de l'image du Bouddha Amitâbha. Le chignon est encore

surmonté d'un Bouddha debout. La tête et le diadème sont entourés d'un nimbe orné de fleurs stylisées et d'ornements géométriques. La partie supérieure du corps est couverte d'une légère écharpe rouge bordée d'un liseré bleu. Les hanches, très développées, retiennent le vêtement inférieur assujéti, un peu plus bas, par une ceinture blanche ornée d'un semis de fleurs rouges. Les plis de ce vêtement, harmonieusement disposés, laissent à découvert les pieds nus. Quarante bras, normalement développés, encerclent la divinité. Des yeux apparaissent sur la paume des mains. Les attributs principaux sont, à droite : le disque du soleil, le trident, la hache, l'épée, le vase à aumônes, le croc à éléphants, le lacet, le lotus bleu et l'aiguière. A gauche, le disque de la lune, le sanctuaire, le sistre, la flèche, la lance, le joyau, le rosaire, le vase à eau. Du vase tombent quelques gouttes d'eau, aussitôt recueillies par un damné famélique (*preta*). A gauche, un pauvre reçoit quelques pièces de monnaie. Tout à l'entour de l'image centrale s'emprescent de nombreuses divinités ; un sillage multicolore prolonge le nuage qui les supporte et précise le caractère éphémère de leur présence auprès d'Avalokiteçvara (1).

La peinture est datée de la sixième année de la période T'ai-ping (Hing-kouo) (981 après J.-C.).

Ces divinités semblent se correspondre deux à deux. On remarque, dans l'entourage d'Avalokiteçvara, deux formes de Çiva ; c'est, comme l'a fait dresser M. R. Petrucci (1), un premier couple de divinités tantriques qui entrent franchement dans le *parivara* d'Avalokiteçvara. Maheçvara, qui se trouve à droite, est monté sur le buffle, et Mahākāla (Kapila sur notre image) placé à gauche soutient de sa troisième main la draperie avec laquelle il doit éteindre le soleil. On voit apparaître Maitreya, Mahāsthāmaprāpta, les quatre Loka-pālas, le saint homme Vasu, qui n'est autre que le savant docteur Vasubandhu, un figurant du *parivara* de la fresque du temple 9 de Bāzāklik. A Bāzāklik, il esquisse un geste menaçant, qui se fait ici suppliant et humilié. Sur d'autres

(1) XLVIII, p. 1412.



Turkestan (Touen-houang). — Le Bodhisattva Avalokiteçvara.
(Mission Pelliot.)

peintures, découvertes à Touen-houang par sir Aurel Stein, Vasubandhu se trouve à la partie supérieure de la peinture, mais son bras reste levé, esquissant le même geste de menace qu'à Bāzāklik. Cette représentation de Vasubandhu n'est d'ailleurs pas limitée au Turkestan; le patriarche apparaît également sur une frise décorant l'une des grottes du côté oriental du défilé de Long-men. La diffusion, dans toute l'Asie, de la vie de Vasubandhu rédigée au VI^e siècle par le moine Paramārtha qui arriva en Chine en 546 (1), n'est sans doute pas étrangère à la faveur dont bénéficiait, au IX^e et au X^e siècle, l'image de ce docteur éminent. Plus bas, nous voyons apparaître les deux Vajrapāṇi dont nous avons déjà eu l'occasion de parler; l'un est le Vajra Tête-de-feu; l'autre le Vajra Destructeur (des mauvais effets) du poison. Ce génie est naturellement associé, comme agent d'exécution, au Bodhisattva Avalokiteṣvara, qui intervient, à la requête des fidèles, pour détruire les effets pernicioeux du poison (2). Si les deux Vajrapāṇi figurent toujours dans l'entourage d'Avalokiteṣvara, il s'en faut que leur onomastique participe de cette fixité. Sur la peinture datée 981, le Vajrapāṇi au corps rouge se tient à droite de l'image principale, tandis que le Vajrapāṇi Destructeur (des mauvais effets) du poison se tient à gauche. L'image datée 943 représente les mêmes personnages, mais avec des noms différents : à droite se trouve le Vajra Tête-de-feu, à gauche le Vajra Poison vert (ou bleu); quelle que soit l'incertitude des appellations, le Vajra de gauche reste associé à l'idée de poison. Ces Vajras ne figurent pas dans le groupe des Godai Rikku du panthéon du Bouddhisme japonais, mais leur apparence extérieure, aussi bien que leurs attributs, permettent de les rapprocher des deux Vajrapāṇi représentés dans le Butsu-zō-zu-i (3) sans qu'il soit toutefois possible de les tenir pour identiques. Deux petits génies, l'un à tête d'éléphant, l'autre à tête de sanglier, lèvent des bras suppliants vers les Vajrapāṇi. Sur la peinture datée 981, le génie à tête de sanglier est appelé

(1) XXII, p. 1.

(2) LIV, p. 350, note 7.

(3) XXXVIII, II.

« Ye-kia-koueï-mou », la mère des démons *yakṣa*. Ye-kia suppose un prâcrit *yakka* (sanskrit : *yakṣa*), et, par là même, l'utilisation de sources indiennes relativement tardives. En fait, comme l'a justement fait remarquer M. Chavannes (1), nous sommes en présence de « divinités populaires soumises par la religion universelle et devenues des *yakṣas*. Ce sont les personnifications des génies malfaisants écrasés et convertis par les porteurs de foudre ».

VI. *Les miracles d'Avalokiteṣvara*. — Le Bodhisattva est représenté debout. Tout à l'entour de l'image centrale sont groupées les représentations de miracles accomplis par le Bodhisattva pour sauver des fidèles en péril de mort. Ces représentations, au nombre de 4, sont des illustrations du XXV^e chapitre du Saddharmapuṇḍarikasūtra (2). La première scène, placée en haut et à gauche, représente un homme précipité du haut d'un rocher par un malfaiteur; une inscription figure dans le cartouche placé en regard de cette scène: « Si, poursuivi par les brigands qui te renversent et te jettent en bas du mont Kin-kang (Vajra), tu invoques la puissance de Kouan-yin; ils ne pourront nuire à un seul de tes cheveux. » Le deuxième épisode est représenté à la partie inférieure, à gauche: un homme est représenté au milieu des flammes; un autre homme le considère avec un étonnement non dissimulé. L'inscription fournit un commentaire précis de la scène représentée: « S'il vient à quelqu'un l'idée de te nuire et qu'il te jette dans une fosse de feu. Si tu invoques la puissance de Kouan-Yin; la fosse de feu se changera en un étang d'eau. » En haut, à droite, on aperçoit deux hommes qui en précipitent un troisième du sommet d'un rocher, mais un nuage s'interpose et la chute se change en une lente descente. « Si te trouvant au sommet du Siu-mi (Sumeru), un homme te renverse. Si tu invoques la puissance de Kouan-yin, tu resteras suspendu dans l'espace comme le soleil. » La dernière scène représente un homme debout, entouré d'un serpent, d'un scorpion et d'un tigre. « Si menacé par le

(1) LVII, p. 15, pl. XXV, XXIX.

(2) XLVIII, p. 1313-1314.



Turkestan (Touen-houang). — Les miracles d'Avalokiteçvara.
(Mission Pelliot.)

souffle empoisonné et pareil au feu fumant des reptiles, des serpents venimeux ou des scorpions, tu invoques la puissance de Kouan-yin, aussitôt, au son de ta voix, ils s'enfuiront. »

La partie inférieure de la peinture est occupée par la représentation de deux donateurs agenouillés; à droite, un religieux qui présente au Bodhisattva un plateau sur lequel se trouve un vase; à gauche, un laïc qui tient un brûle-parfums.

VII. *Kṣitigarbha* (Ti-tsang) (225 × 159). — *Kṣitigarbha* est le « bon juge » des Enfers. Son influence bienveillante atténue la rigueur des sentences prononcées par les dix rois de l'Enfer, grands maîtres ès tortures, implacables régisseurs des six voies. Au-dessus d'eux, parfois contre eux, *Kṣitigarbha* assume la direction de ces six voies. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de voir jaillir de la perle qui lui sert d'auréole — parfois d'attribut — six longues flammes composant six registres où viennent s'inscrire les conditions, bonnes ou mauvaises, que doivent subir les âmes après le jugement. Nous voyons, en haut, à gauche, les dieux, les animaux, les damnés faméliques. A droite, les humains, les *asuras*, les démons. *Kṣitigarbha* porte le *khakkhara* (sistre) au moyen duquel il « secoue les portes de l'enfer ».

Les rois, au nombre de dix, sont groupés à l'entour de la figure centrale; à leurs côtés se tiennent deux assesseurs. Ces trois personnages portent l'insigne d'autorité appelé *kouei*. Les inscriptions donnent les noms des rois des Enfers et des indications sur les délais de comparution des âmes devant les différents juges.

Le premier roi se nomme Ts'en-kouang; il se prononce sur la culpabilité ou l'innocence des âmes (1^{re} période de 7 jours).

Le deuxième roi, nommé Tchou-kiang, fait placer les âmes devant le miroir qui reflète les mauvaises actions (2^e période de 7 jours).

Le troisième roi, Song Ti, soumet les coupables au supplice du feu et de l'eau chaude (3^e période de 7 jours).

Le quatrième roi, Wou Kouan, préside aux châtiments appliqués par les *yaksas* (4^e période de 7 jours).

Le cinquième roi, Yen-lo (Yama), juge ceux qui ont commis les dix péchés (5^e période de 7 jours).

Le sixième roi, Pien-tch'eng, fait battre les coupables et emprisonner leurs mains dans des cangues (6^e période de 7 jours).

Sous les yeux du huitième roi, nommé P'ing-teng (P'ing-tch'eng, d'après l'inscription de notre peinture), les coupables sont poussés par des *yakṣas* et pesés (8^e période, jusqu'à 100 jours).

Tou-che, le neuvième roi, distingue très nettement les bonnes actions des mauvaises (9^e période, jusqu'à une année).

Enfin le dixième roi, Tchouan-louen (Cakravartin), est le monarque universel, détenteur des sept joyaux. Coiffé du casque, revêtu de l'armure, il prononce la dernière sentence qui affecte les âmes à l'une des six conditions (10^e période, jusqu'à 3 ans).

Citons encore, pour terminer cette liste quelque peu fastidieuse, les quatre juges : Song, Wang, Ts'ouei, Tchao, les deux assistants — ignorés de l'iconographie postérieure — le moine Tao-ming et le lion à la crinière d'or (Kin-mao). L'Annam, s'il ne faut citer qu'un exemple, place, aux côtés du Bodhisattva, le vénérable Maudgalyâyana, disciple du Bouddha. Le lion y est promu à la dignité de *vâhana* (monture) de Kṣitigarbha (1).

Le centre du registre inférieur est occupé par une longue inscription votive datée 983 après J.-C. A gauche, se tient le Bodhisattva Yen-lou (qui montre le chemin) (2). A droite, la donatrice, en costume de l'époque des Song, et ses suivantes. On remarque, entre la donatrice et les suivantes, une inscription mongole.

La documentation relative aux dix rois est basée en grande partie sur le *sûtra* des dix rois; ce texte se réfère à la conversion et à l'activité, dans ses existences antérieures, du Bodhisattva Kṣitigarbha (3). Les juges, à l'exception de Yama

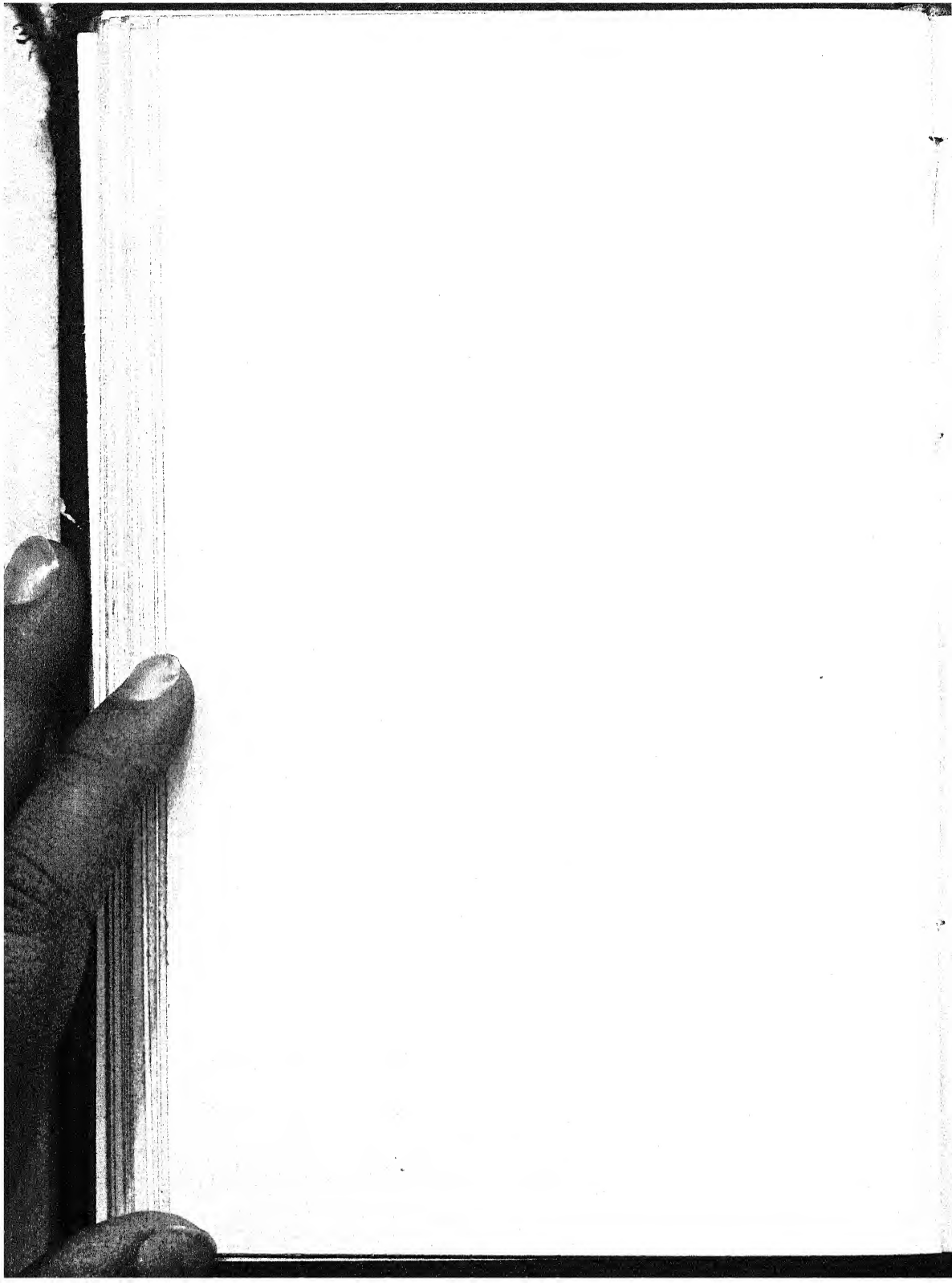
(1) XXIX, 212.

(2) XLV, pl. IV.

(3) L, section II § 1 p. 266.



Turkestan (Touen-houang).
Le Bodhisattva Kṣitigarbha.



et du roi Cakravartin, portent des noms chinois, et, comme l'a déjà fait remarquer M. Petrucci, chacun d'eux a été arbitrairement rapproché d'une divinité bouddhique.

Ts'in-kouang	correspond à	Pou-tong
Tch'ou-kiang	—	Çākya-muni
Song-ti	—	Mañjuçrī
Wou-kouan	—	Samantabhadra
Yen-mo	—	Kṣitigarbha
Pien-tch'eng	—	Maitreya
T'ai-chan	—	Bhaiṣajyaguru
P'ing-teng	—	Avalokiteṣvara
Tou-che	—	Mahāsthāmaprāpta
Tchouan-louen	—	Amitābha

Les six Jizô, si populaires au Japon, n'apparaissent pas en Asie centrale. « L'idée de Jizô se divisant en un nombre infini de corps pour sauver les êtres vivants appartenant aux six conditions a été trouvée dans les principaux *sûtras*. C'est ce qui a dû conduire les bouddhistes chinois et japonais à la conception de six Jizô, chacun d'eux assumant la tâche de sauver les êtres de l'une des conditions (1). »

Kṣitigarbha (74 × 59). — Les petits cartouches ne portent aucune inscription. Le registre inférieur est occupé par les représentations de deux moines, d'un laïc et d'une femme accompagnée d'un enfant. L'image centrale est accostée de deux personnages, porteurs de rouleaux.

Kṣitigarbha (84 × 30). — Le Bodhisattva est debout, il porte le vêtement des moines et tient la perle dans la main droite. Les colliers et les anneaux dont il est paré contrastent singulièrement avec l'austérité du vêtement monastique. Les plis, qui s'ordonnent à la partie inférieure du vêtement, affectent déjà une disposition schématique, le vêtement adhère à la surface externe des cuisses, les parties adhérentes étant délimitées par un tracé ellipsoïdal que l'on retrouve dans l'iconographie bouddhique japonaise du XI^e siècle.

(1) L, p. 71-72.

Le Bodhisattva Maitreya (?), fragment (104×53). — Maitreya est le Bouddha futur, intronisé par Çākya-mouni, alors Çvetaketu, dans le ciel des Tuṣitas.

Cette figure, tracée sur une toile rugueuse, est traitée avec beaucoup d'ampleur. Quelques rehauts de couleur accentuent la souplesse du trait. Une touche harmonieuse, d'un vert léger, ajoute une note pittoresque d'un bel effet.

Le Bodhisattva Samantabhadra (P'ou-hien) (60×18). — Ce Bodhisattva correspond au Dhyāni-Bouddha Vairocana. Certaines sectes anciennes le considèrent comme le Bouddha primordial. Cette peinture paraît très proche des influences indiennes : la minceur de la taille, le développement harmonieux des hanches, la longueur des bras, le traitement des sourcils, du nez et de la bouche, la transparence de l'écharpe flottante, tous ces détails réunis accusent une influence indienne encore vivace, en dépit du traitement assez malhabile des jambes, partiellement dissimulées sous le pagne.

D'autres Bodhisattvas sont complètement traités à la chinoise. Le type classique de cette catégorie se présente debout, tourné de trois quarts à gauche ; le vêtement, minutieusement décrit par Miss Lorimer (1), se prête à d'intéressantes comparaisons avec les œuvres japonaises du VII^e et du IX^e siècle. Un vêtement inférieur très long est retenu à la taille par une ceinture et un ceinturon de cuir, orné de plaques de métal. Deux retroussis bouffants sont relevés sur les côtés, à hauteur du genou, au moyen de chaînes orfévrees reliées à une plaque placée au-dessus de la ceinture et rattachée à un collier-pendentif. L'extrémité de la ceinture, longue bande blanche, descend le long de la jupe et s'épanouit en formant un nœud compliqué, semblable à ceux qui ornent la partie correspondante du vêtement de certains Bodhisattvas coréens ou japonais. La chevelure noire, très longue, retombe sur les épaules en formant deux bandes stylisées très allongées et légèrement recourbées à la partie inférieure. Si le traitement du visage est nettement chinois, le contour des bras, la souplesse déliée des mains restent bien dans la tradition indienne.

(1) LV, n° 323.

Kâçyapa (62 × 27). — Le type classique de *Kâçyapa* nous était connu par un document plus ancien figurant dans l'une des grottes Wei de Long-men, la grotte M (1). Le vêtement, traité de l'extérieur suivant des directives subjectives, échappe à tout réalisme formel. Le traitement réaliste du visage, de la partie découverte du torse, des oreilles démesurées, confère à la physionomie du vieux moine une originalité sobre et puissante. De la peinture de Touen houang se dégage une impression de souplesse qui s'oppose au caractère plus hiératique de l'œuvre Wei. Quelques repentirs, encore trop apparents, compromettent cependant la forte impression qui se dégage d'une vision rapide de l'œuvre. Le peintre avait tout d'abord exécuté une représentation de face (*Kṣiti-garbha?*); s'étant ravisé, il traça un *Kâçyapa* conforme aux données traditionnelles, placé de trois quarts à droite. Le tracé du maxillaire vient encadrer la bouche de la première figure et une oreille se place près d'un œil. En fait, bien que les deux tracés subsistent, un examen prolongé révèle tous les éléments de la figure de trois quarts. Le tracé des lignes intérieures : rides du visage et lignes de la main est encore très sûr, d'un schématisme qui n'accuse pas encore le poncif.

L'œuvre est datée 17^e année K'ai-yuan (729 ap. J.-C.).

§ 3. *Les statues et objets divers.*

1. 2. 3. 4. *Les rois gardiens des quatre points de l'espace. (Lokapālas).* Le Gandhāra représentait ces personnages « sous l'aspect banal et neutre de deva ». L'initiative de leur militarisation appartient, sans conteste, au Turkestan dont l'ambiance belliqueuse devait contaminer les divinités les plus pacifiques d'aspect. L'armure des rois gardiens est formée d'un plastron, d'une dossière et d'une pansière. Les deux premières pièces sont plaquées au corps au moyen d'un jeu de cordes enserrant le col, et se reliant verticalement à une autre corde ceignant la base du thorax ; la pansière étant maintenue

(1) LV, n° 323..

par une ceinture. Les parties évidées augmentaient sans doute la souplesse et la plasticité de l'armure et recevaient des renforts de métal. Ces corselets de cuir constituaient l'armure défensive des Chinois servant dans le Turkestan oriental à l'époque des Han, et étaient encore en usage sous les T'ang (618-906 ap. J.-C) (1).

Les types 3 et 4 présentent des variantes dans le mode de fixation de l'armure : substitution de courroies aux cordes, renforcement sensible de la ceinture de pansière.

Ces types vigoureux (3 et 4), aux caractéristiques ethniques si singulièrement accusées par un prognatisme brutal, apparaissent revêtus de l'armure des combattants, tendus dans une suprême contraction de tout leur être. Les Shitennôs japonais, grimaçants, alourdis d'étoffes somptueuses, revêtus d'armures d'apparat déformées par le souci outrancier de la recherche décorative ne peuvent, en dépit d'une évidente parenté, rivaliser avec les rudes et vigoureux guerriers du Turkestan.

Par cette glorification excessive de la force brutale, nous mesurons la distance qui nous sépare des sculptures de l'école gréco-bouddhique, des Bouddhas méditatifs, des Bodhisattvas au sourire énigmatique et quelque peu distant, des divinités inférieures à la grâce recueillie. Les dieux guerriers et leurs cohortes deviennent les redoutables défenseurs de la loi, tandis que leur frère, le génie familial Vajrapâni, armé comme eux, assume les fonctions de garde du corps auprès du Bouddha.

N° 1. *Roi gardien*. Bois sculpté peint, hauteur 0m80.

N° 3-4. *Roi gardien*. Bois sculpté peint, hauteur 0m98.

N° 5. *Tête de moine (bhikṣu)*. Argile séchée peinte, IX^e-X^e siècle, hauteur 0m12.

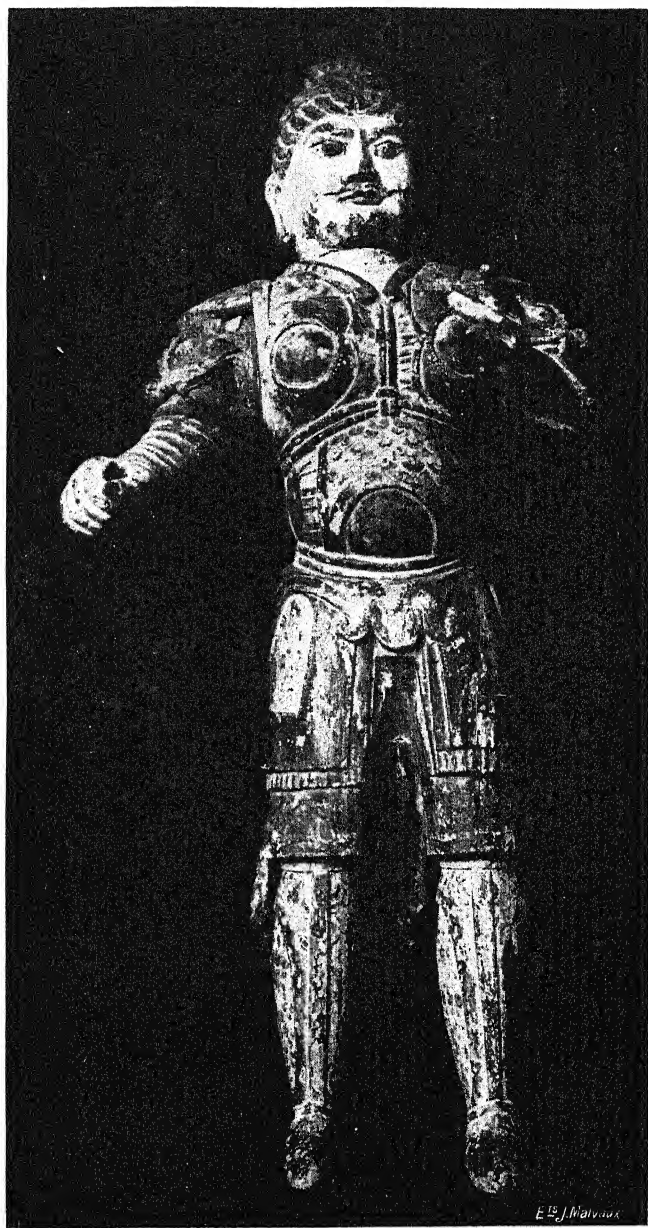
N° 6. *Tête de divinité ou de dignitaire laïque*, pierre tendre, IX^e-X^e siècle, hauteur 0m12.

N° 7. *Yakṣa*, support de divinité (2), hauteur 0m36.

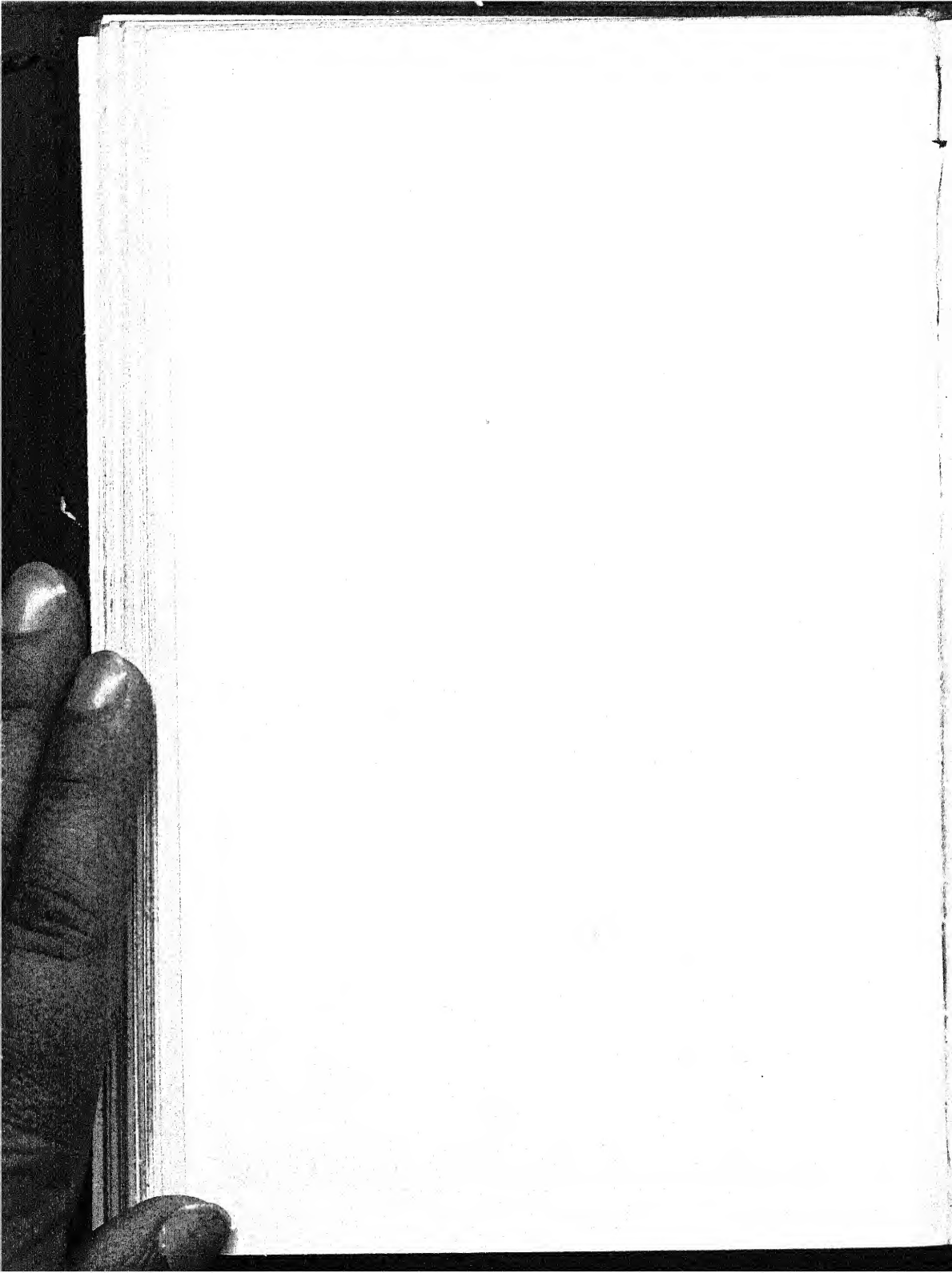
La boîte à reliques, ornées de motifs décoratifs, provient de la région de Kouça.

(1) LVI, p. XVI.

(2) XLVI, p. 211.



Turkestan (Touen-houang). — Lokapâla.
(Mission Pelliot.)



III^e PARTIE — LA CHINE BOUDDHIQUE

LES WEI ET LES T'ANG

CHAPITRE PREMIER

YUN-KANG

§ 1. *Généralités.*

Le Bouddhisme eut en Chine de bien timides débuts. Ce ne furent, tout d'abord, aux environs de l'ère chrétienne, que de lentes infiltrations gagnant, de proche en proche, les routes les plus fréquentées, s'insinuant, par la voie maritime, jusque dans les ports de la Chine du Sud. En fait, le corps social chinois eut rapidement éliminé ces apports étrangers, si, comme le remarque M. Granet (1), « le gouvernement de l'Empire ne s'était fractionné et si des dynasties étrangères ne s'étaient point établies sur la Terre chinoise. La civilisation nationale était solide et résista heureusement ; mais, souvent, la religion officielle fut durement atteinte ; sous les dynasties éphémères, les lettrés n'avaient pas le temps de reprendre leur puissance. Malgré ces circonstances favorables, la foi nouvelle mit près de cinq siècles à s'établir solidement en Chine ».

La Chine se trouvait alors en état de moindre résistance, et ce fait explique, à lui seul, les progrès du prosélytisme

(1) LXI, p. 161.

bouddhique. Nous avons fait allusion à deux voies d'accès, terrestre et maritime, septentrionale et méridionale; c'est la route du nord qui retiendra notre attention : elle prolonge, nous le verrons, dans la Chine propre, les traditions de l'art religieux du nord et du nord-ouest de l'Inde, déjà sensiblement modifié au contact du complexe ethnique et religieux qu'était, à cette époque, le Turkestan.

C'est une dynastie étrangère, établie dans la Chine septentrionale, qui éleva des monuments durables à la gloire du Bouddha et des Bodhisattvas du Grand Véhicule. Le labeur patient et sagace des missionnaires indous avait, il est vrai, créé une ambiance favorable au développement du nouveau culte. Les noms des premiers propagandistes indiens en terre chinoise, les deux Dharmarakṣa, Kumarajiva et Dharmamitra sont à retenir. Un autre courant, de sens inverse, dirigea vers l'Inde bon nombre de pèlerins bouddhistes : Fa-hian quitta la Chine en 399 et parcourut, pour le compte de l'empereur régnant de la dynastie des Ts'in postérieurs, les lieux sacrés du Bouddhisme indien. Il aborda à Canton, quinze ans après son départ.

En 518, Song Yun et Houei-cheng se rendirent dans l'Inde, chargés d'offrandes de toute sorte. Partis de Lo-yang — depuis 494 capitale des Wei — ils visitèrent l'Udyâna et le Gandhâra et revinrent en Chine en 522. Fa-hian et Song Yun avaient pu contempler les ruines entassées par les Huns blancs. L'état précaire des monastères bouddhiques encore épargnés par le sauvage envahisseur, ne pouvait sauver de la ruine totale l'art religieux à son déclin. Taxila nous livre des pièces obtenues par des moyens purement mécaniques, accusant cependant des qualités plastiques où se retrouve l'influence des ateliers guptas, en réaction marquée contre l'académique froideur des œuvres gandhâriennes. Le goût de la foule allait d'ailleurs aux grands ensembles décoratifs qui, utilisant une matière éminemment plastique, l'argile, s'alourdissaient de motifs répétés à satiété. Ceci nous explique, du même coup, le caractère spécifiquement chinois des représentations biographiques de l'art Wei. La route du Turkestan n'avait d'ailleurs

été ouverte au Wei que vers 455. Les dernières productions de l'art gréco-indien furent donc les premiers modèles des Wei. Ces œuvres, gâtées par l'abus du poncif décoratif, autant que par l'emploi de procédés mécaniques de reproduction, rappelaient parfois le charme jeune et sensible de l'art gupta. A Yun-Kang se dégageront peu à peu de nouvelles formules, substituant au réalisme plastique des Guptas le pur et simple rayonnement d'un art hautement spiritualisé, exprimant les véritables tendances de la pensée mahâyânique.

§ 2. — *La Mission Ed. Chavannes.*

Dès 1902, Edouard Chavannes signalait, dans le *Journal-Asiatique*, l'importance archéologique des grottes de Yun-Kang (1). En octobre 1907, il constitua, justification éclatante de ses prévisions, une documentation photographique qui, enrichie de commentaires, renouvela complètement notre connaissance des origines de l'art bouddhique en Chine.

« Yun-Kang, dit Ed. Chavannes, est une localité située dans la vallée de la petite rivière Che-li, à trente lieues à l'est de Ta-t'ong-fou, dans le nord de la province de Chan-si. Le village est placé au pied d'une falaise rocheuse qui borde un vaste plateau ; cet escarpement abrupt est nommé dans les textes la montagne Wou-tcheou. Il est percé d'une multitude de grottes dont les parois sont sculptées en formes de niches et de statues bouddhiques » (2). Ta-t'ong-fou, devenue capitale des Wei en 386, ne fut désertée qu'en 494, lorsque les Wei se fixèrent à Lo-Yang. Les premiers monuments furent exécutés dans la seconde moitié du V^e siècle ; mais les travaux se prolongèrent jusqu'à la fin du premier quart du VI^e siècle. Les œuvres les plus anciennes sont celles des grottes V, VI, IX ; et, bien que nous nous trouvions en présence de monuments maladroitement restaurés, nous y découvrons sans trop de peine des caractéristiques familières.

(1) XLII.

(2) LIV, p. 294.

§ 3. — *Les grottes primitives.*

Le Bouddha debout de la grotte VI (n° 235) se signale par une disposition du drapé et des qualités plastiques qui s'apparentent nettement aux productions des ateliers guptas. Les plis, régulièrement ordonnés, du grand manteau, remontent de la face externe du bras à l'épaule, et viennent s'incurver sur la poitrine; de l'avant-bras, le manteau retombe et forme des pointes divergentes rappelant de très près le dispositif déterminé par les besoins d'une technique spéciale, qui utilisait les bandes latérales pour le placement des rivets destinés à unir les deux moitiés de la statue. Ces bandes divergentes, dont la destination utilitaire ne fait aucun doute, ont survécu à cette technique spéciale : le Jumedono Kouan-on du Horyûji est un remarquable exemple de cette survivance. Le Bouddha de la grotte VI présente encore quelques particularités : la ligne régulière des sourcils prolonge sans relai l'arête du nez ; la tête rasée, surmontée de l'*uṣṇiṣa*, n'appartient pas au cycle gandhârien mais s'apparente plutôt aux dernières pièces de style kuṣāna du Musée de Mathurâ. Le traitement très caractéristique du vêtement se retrouve dans les statues de la grotte A (n° 263). Il existe par ailleurs (assistant de gauche du grand Bouddha), une disposition des plis qui rappelle très nettement le drapé du grand Bouddha de Mathurâ (catalogue du Musée de Mathurâ, pl. IX), à cette différence près, qu'à Yun-Kang les plis s'incurvent vers la partie médiane du vêtement, tandis qu'à Mathurâ les plis s'accusent au-dessus et au-dessous du sein droit. Entre Mathurâ et Yun-Kang s'interposent toute une série d'intermédiaires d'Asie centrale, tout particulièrement un Bouddha de la collection Pelliot, exposé au Musée du Louvre. Il s'en faut que ces monuments imprégnés d'une influence indienne encore chargée de réminiscences gandhâriennes occupent toutes les grottes de Yun-Kang. Ce type primitif se modifie peu à peu ; le torse croît en hauteur, le vêtement s'alourdit et atténue progressivement les tendances plastiques des premières œuvres Wei, les statues s'attachent

à la muraille et accentuent le caractère à la fois linéaire et monumental de l'ensemble. A la base du socle, dans les statues assises, le drapé adopte un dispositif purement ornemental, semblable, en plus d'un détail, à celui qui prend un si remarquable développement sur le socle du Çākya de Horyūji (n° 264, Yun-Kang, grotte D, paroi occidentale) (1). Enfin on voit apparaître, assez timidement esquissés, quelques éléments de différenciation physique qui opposent à la monotonie des visages au sourire stéréotypé, des types individualisés plus dépendants de l'humble humanité. Ce moine de la grotte E — vraisemblablement un Kāçyapa — (n° 271, partie occidentale de la paroi du fond), engoncé dans son lourd vêtement, le visage creusé de rides, légèrement incliné et tourné vers un personnage qui semble être un Bodhisattva, semble ressusciter le côté épisodique de l'art bouddhique. Mais là, nous nous trouvons en présence d'un déséquilibre très net, indice d'une nouvelle orientation des tendances artistiques, accusant les premiers heurts de la volonté novatrice aux prises avec de rudes difficultés techniques.

§ 4. *La période de maturité.*

Les statues de la grotte XII accusent un progrès sensible ; « dans la ligne des niches médianes, dit Edouard Chavannes, il y a des statues qui peuvent compter au nombre des spécimens les meilleurs de l'art des Wei septentrionaux » (nos 247-249-250). Ces formes, empreintes d'une aimable gravité, témoignent d'une adaptation progressive de l'art aux exigences de la foi nouvelle, plus sensible et plus accommodante que l'agnosticisme intransigeant et stérile des sectateurs du Petit Véhicule ; ainsi, lentement, la forme devient le symbole expressif d'idées nouvelles. Ces statues de la grotte XII expriment une haute qualité de vie spirituelle ; discrètement leur apparence plastique s'atténue et cesse de solliciter l'attention, et le sourire, si tendrement humain, reste

(1) LXIV, n° 186.

la seule concession faite par le Bienheureux au monde des créatures du désir, qu'il doit guider dans la voie du renoncement.

§ 5. *Les scènes biographiques.*

Nous en aurions terminé avec les sculptures de Yun-Kang si nous n'avions encore à étudier quatorze bas-reliefs, consacrés à la représentation d'épisodes biographiques. Ces bas-reliefs décorent les parties inférieures des parois latérales de la grotte II. D'après Ed. Chavannes, les fidèles devaient exécuter la circumambulation autour du pilier central en gardant celui-ci à leur droite; il importe donc de considérer la série de ces bas-reliefs dans l'ordre où ils se déroulaient à la gauche des visiteurs. Les épisodes biographiques débutent par le concours à l'arc « où le futur Bouddha donna la preuve de sa supériorité en faisant traverser à sa flèche une enfilade de tambours de bronze tenant lieu de cibles ». Une remarque, d'ordre technique, s'impose aussitôt. Alors que les scènes du Gandhâra se détachent très fréquemment en haut-relief, les scènes biographiques de Yun-Kang paraissent tributaires d'une technique qui les apparenterait à la sculpture en demi-bosse exécutée sur les parois de certaines chambrettes funéraires de l'époque des Han (1). La comparaison ne se limite pas au seul côté technique, car la composition reste également en dehors de toute influence gandhârienne, qu'il s'agisse de la vie de plaisirs (n° 205) dans le gynécée, thème traité à Yun-Kang « d'une manière plus licencieuse » (2) que dans l'art gréco-indien, ou de la scène suivante (n° 206), que M. Chavannes a proposé d'identifier avec l'épisode que les Chinois « ont intercalé dans la vie du Bouddha quand, pour sauvegarder le principe de la piété filiale, ils ont supposé que le prince héritier annonça à son père son intention de sortir du monde. » Il est impossible d'assigner à cette scène un prototype gréco-indien; son examen révèle d'ailleurs une mise

(1) LIII, pp. 24-25.

(2) LIV, p. 306.

en œuvre d'éléments purement chinois, architecture, vêtement, etc., également utilisés dans les autres scènes. Le vieillard de la première rencontre (n° 207) est encore très près des modèles très lourds des pierres sculptées de l'époque des Han. Notons enfin — et ceci montre à quel point les artisans de Yun-Kang étaient, en ce qui concerne les scènes biographiques, libérés de toute contrainte traditionnelle — qu'une scène, que M. Chavannes n'a malheureusement pas pu identifier, est intercalée entre la troisième et la quatrième rencontre.

L'épisode du sommeil des femmes est le seul qui permette une comparaison avec la scène correspondante de l'iconographie gandhârienne. A Yun-Kang, la posture du Bodhisattva est à peu près la même qu'au Gandhâra : dans le premier cas, il est légèrement accoudé au pied du lit et contemple son épouse; au Gandhâra, il est assis sur le lit, son bras droit levé marque le douloureux étonnement qu'il éprouve devant le spectacle attristant que présentent les femmes couchées et endormies. Si nous considérons que ce type du Bodhisattva méditant a eu, en tant qu'élément isolé, une vogue exceptionnelle dans toute la Chine, nous ne serons pas étonnés de le voir figurer dans une scène où il a sa place toute marquée.

Nous ne pensons pas, pour notre part, que la Chine des Wei ait négligé, de propos délibéré, les données gandhâriennes relatives de la vie de Bouddha. Cette carence de la statuaire des Wei nous semble plutôt due au fait que le répertoire particulièrement riche des scènes figurées de la vie du Bouddha avait cessé d'être utilisé au Ve siècle de notre ère, et que les Chinois, désireux de représenter les épisodes édifiants de la vie du Maître, devaient, sans cesser de s'inspirer des textes, recourir à un groupement d'éléments purement chinois.

Les fouilles exécutées par sir John Marshall sur l'emplacement de Taxila accusent une singulière raréfaction des scènes biographiques, et, si l'on veut bien rapprocher de cette constatation le fait que le pèlerin chinois Fa-hian ne revint dans son pays d'origine qu'en 413, on peut admettre, avec

Ed. Chavannes, « que la concordance chronologique qui s'établit entre le début du grand mouvement de pèlerinages et le commencement de l'art bouddhique en Chine est significative ». Il faut donc se garder de relier arbitrairement l'art des Wei à la pleine floraison de l'école du Gandhâra; aussi bien devons-nous tenir compte des découvertes de Taxila révélatrices de types iconographiques accusant une dégradation progressive de l'emprise hellénistique et le retour très net d'une influence indienne (art gupta). Les Wei arrivent à temps pour recueillir ces derniers témoins du compromis gréco-indien. De lentes modifications de ce modèle emprunté à l'Inde, aboutissent enfin à la création d'un art local qui trouve sa pleine expression dans les statues de la grotte XII.



Cliché Ed. Chavannes.
Long-men. — Le vieillard Kāśyapa (Grotte M).
(Mission Ed. Chavannes.)

CHAPITRE II

LONG-MEN

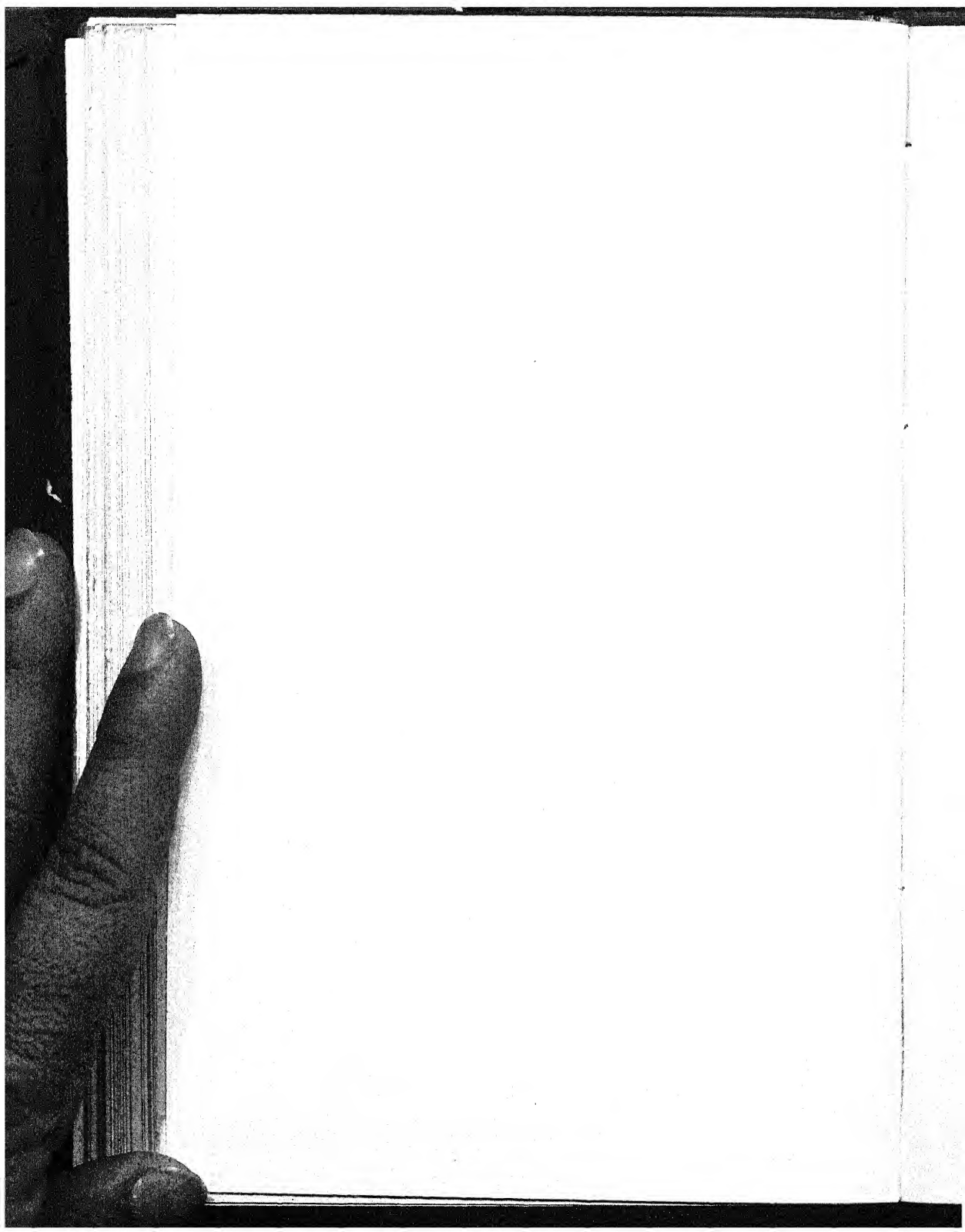
§ 1. *Les grottes Wei de Long-men.*

A Long-men, où les Wei continuent, après le déplacement de leur capitale (494 après J.-C.), l'œuvre entreprise à Yun-Kang, les épisodes biographiques disparaissent complètement. A ce détail près, les premières œuvres Wei de Long-men prolongent les tendances manifestées à Yun-Kang. La liaison entre les deux groupes de sanctuaires est d'ailleurs parfaitement assurée du fait que les donations commencent à Long-men en 495, c'est-à-dire en l'année qui suit celle où les Wei du Nord transportent leur capitale à Lo-yang. Elles prennent fin en 749; en 762, Lo-yang est pillée et incendiée par les Ouïgours.

Les grottes *S*, *M*, *V* et *X* nous fournissent les meilleurs éléments d'étude; le traitement du drapé s'impose nettement à l'attention; le Kâçyapa de la grotte *M* constitue, à ce point de vue, l'exemple type du drapé ordonné suivant une ligne voulue par l'artiste. Ce schématisme du drapé se traduit par un plissé linéaire dans le vêtement inférieur et par un plissé curviligne dans le manteau, avec, sur les bords, la disposition classique en degrés. A ce schématisme du drapé s'oppose le traitement réaliste du visage; le visage émâcié de Kâçyapa apparaît marqué par l'âge : rides profondes du front, œil enfoncé dans l'orbite, pli naso-labial accentué, muscles sus-hyoïdiens saillants. Le nimbe, de forme ovoïde, est orné de flammes stylisées et d'un décor floral aux dispositions classi-

ques. Voici donc qu'un type nettement individualisé se fixe dès le VI^e siècle (1). Les autres grottes primitives de Long-men renferment des statues de Bouddhas et de Bodhisattvas qui annoncent déjà l'art plastique des T'ang. Cet art, mi-linéaire mi-plastique des grottes Wei de Long-men, est caractérisé par un allongement du torse et par une atrophie des membres inférieurs. Moins nettes dans la grotte M, où l'on peut encore remarquer des Bouddhas aux formes trapues, mais assez bien équilibrées, ces tendances se précisent dans la grotte S (n° 340), aménagée vers 505; là, le schématisme du drapé s'accroît, développant sa profusion décorative jusqu'à la base du socle et noyant sous sa masse les jambes repliées. Le torse et les jambes forment deux plans où se trouvent projetés tout ce qu'un traitement en relief normal placerait en avant du socle, ou entre les jambes et le torse; ces détails viennent s'inscrire en un tracé-schématisé sur les statues de la grotte S et de la grotte V (vers 532-534 après J.-C.), en relief plus accentué sur un Bodhisattva du Musée des Beaux-Arts de Boston. Les tendances plastiques déjà perceptibles dans le traitement du visage gagnent discrètement le torse dans la représentation de la grotte X (premier tiers du VI^e siècle). La svelte plasticité du torse, légèrement bombé, l'élégante rondeur des épaules, le tracé plus sûr des jambes, les parures (n° 387), tous ces détails réunis, annoncent déjà l'art réaliste des T'ang. Chez les Bouddhas, assis à l'orientale (n° 379), on relève la profusion décorative des étoffes couvrant le socle; le drapé affecte la forme traditionnelle, mais adopte — simple variante — un tracé sinueux assez caractéristique et on voit apparaître — détail que révélait déjà la statue de Boston — l'anneau coulissant où viennent se croiser les bandeaux-écharpes couvrant les épaules. En fait, ces dernières productions des Wei du nord laissent déjà entrevoir les principales tendances du style T'ang; Long-men nous montre le début et l'apogée de ce développement plastique qui devait faire dévier vers un réalisme sans issue, l'art si hautement spiritualisé de Yun-Kang.

(1) LV, n° 323.



Ces tendances plastiques se précisent dans les grottes Pin-yang, aménagées par T'ai, roi de Wei, pour le bénéfice de sa mère défunte, l'impératrice Tchang-souen (nom posthume Wen-tō). M. Chavannes nous apprend que Ngeou Yang-sieou, qui avait pu voir le monument en bon état de conservation, le fait remonter à la XV^e année tcheng-kouan (641 ap. J.-C.). Les grottes Pin-yang révèlent un type plastique plus massif que celui de la grotte Y. Cette statuaire massive des grottes Pin-yang peut se comparer — et Madame Th. Klee a très justement signalé cette parenté d'aspect (1) — aux œuvres qui ornent certaines grottes bouddhiques du Sseu-tchoan, visitées par la Mission Victor Segalen-Gilbert de Voisins-Jean Lartigue (niches des Ts'ien-fo-yen de Kia Kiong Hien et de Kouan-yuan, ca. 722 après J.-C.). Une confrontation entre les statues des grottes Pin-yang et les œuvres, déjà classiquement T'ang, qui accostent le grand Bouddha de Long-men, accuse une très nette disparité de styles. On aperçoit cependant — détail nettement archaïsant — deux plis en degrés à la retombée du manteau d'un moine, assistant de droite du grand Bouddha (n° 355). L'ensemble du drapé reste cependant d'une extrême souplesse; cette virtuosité même recèle déjà des indices de décadence. Les quatre rois, gardiens des points cardinaux, complétaient ce groupe; deux d'entre eux sont parfaitement conservés : celui de droite s'apparente nettement au *dvarapāla* de la grotte aux lions (n° 305); les deux œuvres dégagent la même impression de force brutale, impression accentuée dans le modèle de Long-men, par le développement exagéré de la musculature du cou.

§ 2. L'art T'ang à Long-men.

Bodhisattvas, moines et *Lokapālas*, semblent avoir été groupés pour la première fois autour du Bouddha dans la deuxième moitié du VII^e siècle de notre ère; les dates (672-675) gravées à la base du grand Bouddha de Long-men sont, à cet égard, significatives; par là même se trouve infirmée

(1) LXII, p. 31-56.

l'hypothèse émise par Eitel : ce savant représentait, en effet, Amoghavajra comme l'introducteur en Extrême-Orient du culte des quatre Lokapâlas ; mais, et c'est M. Chavannes qui souligna le fait, Amoghavajra n'arriva en Chine qu'en 719, ce qui lui enlève le mérite d'une initiative réalisée à Long-men dès 675.

Nous ne saurions terminer cette revue rapide de l'iconographie des grottes de Long-men sans accorder une mention aux représentations qui figurent dans la grotte la plus rapprochée du temple K'an-King, vers le côté oriental du défilé. Des notices explicatives, rédigées entre 689 et 705, ont permis à M. Chavannes d'identifier vingt-cinq patriarches de l'église bouddhique : nous relevons les noms particulièrement vénéérés de Mahākâçyapa (1), d'Ananda, le cousin et disciple préféré du Bouddha (2), de Madhyântika (3), l'apôtre du Cachemire, de Çaṇavâsa (4), l'apôtre de Mathurâ, d'Upagupta (5), l'élève de Madhyântika, d'Açvaghôṣa (12), l'auteur du Buddhacarita, de Nâgârjuna (14), le grand maître du Mahâyâna, de Rahula (16), le fils du Bouddha, de Vasubandhu (21), le frère cadet d'Asaṅga, transfuge du Petit Véhicule, fervent zéléateur du Mahâyâna, auteur de l'Abhidharmakoça. Ainsi, moins d'un demi-siècle après le retour en Chine du pèlerin Hiuan-tsang, l'effigie de Vasubandhu figurait dans un sanctuaire bouddhiste ; c'est, à n'en pas douter, à Hiuan-tsang, zélé commentateur de Vasubandhu, que revient le mérite d'avoir placé, aux côtés des saints particulièrement illustres du Grand Véhicule, l'image du grand docteur.

§ 3. *Le groupe des Arhats.*

Le réalisme vigoureux, le pittoresque un peu maniéré de certaines attitudes sont spécifiquement chinois, au même titre d'ailleurs que les représentations découvertes à Sok-kul-an, en Corée (1). De ce groupement, un peu arbitraire, mais cependant assez homogène des vingt-cinq patriarches, à la cohorte trop bien ordonnée des seize ou dix-huit arhats, il y a toute

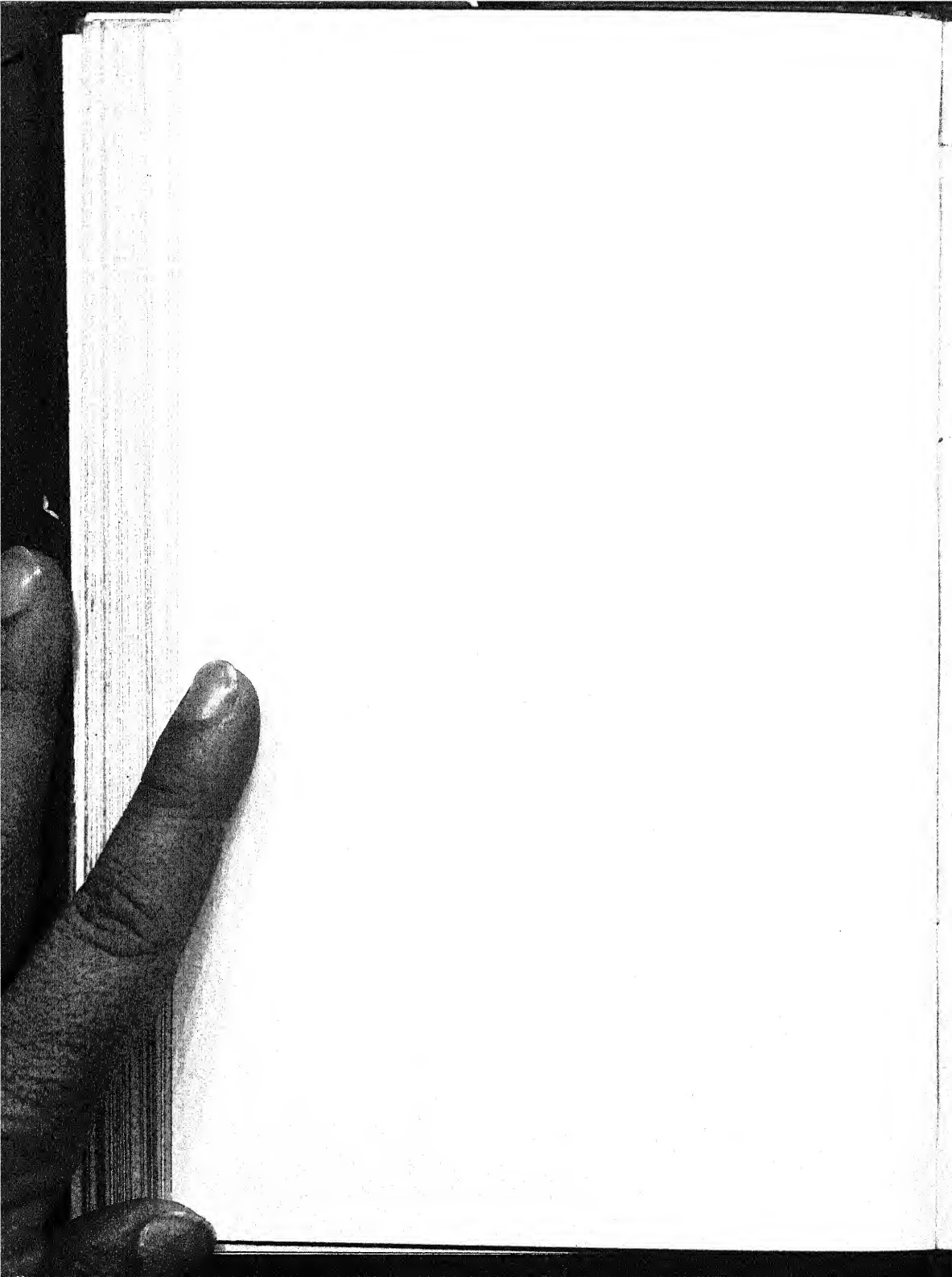
(1) LX, p. 161-167; LVIII, p. 168-178; LIX, p. 306-309; XXX, ch. II.



Long-men.

Cliché Ed. Chavannes.

Le çramana et le Bodhisattva à la gauche du grand Buddha.
(Mission Ed. Chavannes.)



la distance qui sépare les données légendaires de la fiction pure, et cependant, ce fut ce même Hiuan-tsang, admirateur et continuateur de Vasubandhu, qui fut le traducteur, et sans doute le propagateur, de la « Relation sur la durée de la Loi énoncée par le grand Arhat Nandimitra (Ta A-lo-han Nan-t'i-mi-to-lo so chouo fa tchou ki) où se trouve mentionné pour la première fois le groupe, inconnu à l'Inde, des seize arhats. L'*arhat*, celui « qui est digne d'être honoré », a atteint le degré le plus élevé parmi ceux qui se dirigent vers le *nirvāṇa*. Si le groupement des seize arhats, protecteurs de la loi, est dû à une initiative d'origine chinoise, il s'en faut que l'*arhat* type soit né en Chine; il suffit, pour s'en rendre compte, de se reporter au recueil disciplinaire de la secte des Sarvāstivādin, qui fait nettement allusion au cas très spécial d'un moine nommé Piṇḍolabharadvaja, condamné, en punition d'une faute à une longue survie corporelle. MM. Sylvain Lévi, Edouard Chavannes, et, plus récemment, M. Przyluski (1), ont étudié la légende de Piṇḍola. En raison de son exceptionnelle survie, Piṇḍola est « l'ancien de la communauté, aussi longtemps qu'elle doit durer; à ce titre il a une place d'honneur dans tous les réfectoires; dans tous les banquets de moines, on le traite en hôte vénéré ».

La communauté des moines était essentiellement « la communauté des quatre points de l'espace (*cāturdiśa saṃgha*) »; cette conception à quatre compartiments suggérerait naturellement l'idée de quatre protecteurs distincts opérant chacun dans sa région propre. Un premier ensemble de textes, connus par des traductions chinoises du IV^e siècle, nous présente en effet Piṇḍola dans un groupe de quatre arhats, avec Mahākāśyapa, Rāhula et Kuṇḍopadhānīya. Le même procédé de l'esprit appliqué à chacune des divisions de l'espace, leur assigne respectivement quatre protecteurs au lieu d'un; on arrive ainsi au groupement des seize *arhats* que nous rencontrons pour la première fois dans un texte de patrologie mahāyāniste dont l'original ne peut pas remonter au-delà du IV^e siècle. C'est ce groupement que consacre

(1) LXIII; XXX, ch. IV.

définitivement la traduction de Nandimitra, rapporté de l'Inde par Hiuan-tsang au VII^e siècle. Aussitôt traduit, l'ouvrage fait autorité, et la liste des seize personnages est établie ainsi : 1^o Piṇḍola Bhâradvâja; 2^o Kanakavatsa; 3^o Kanaka Bhâradvâja; 4^o Subinda (?); 5^o Nakula; 6^o Bhadra; 7^o Kâlîka; 8^o Vajraputra; 9^o Gopâka; 10^o Panthaka; 11^o Râhula; 12^o Nâgasena; 13^o Îṅgada; 14^o Vanavâsi; 15^o Ajita; 16^o Cûḍapanthaka. » (1) Nous reprendrons cette question dans une étude plus spécialement consacrée aux sources d'inspiration de l'iconographie bouddhique chinoise et aux représentations figurées du groupe des seize ou des dix-huit arhats; il nous suffisait, pour rester dans les limites de la présente étude, de rattacher à la tradition indienne des thèmes iconographiques dont la fortune chinoise fut particulièrement brillante. Nos recherches ultérieures ne se limiteront d'ailleurs pas au groupe des seize *arhats* : l'iconographie du Bouddhisme chinois nous fournira d'autres types : groupe des vingt dieux, formes féminines de Kouan-yin, Wei-t'o, etc. Il nous faut cependant, avant d'aborder l'étude des prolongements chinois du Bouddhisme indien, accorder une attention toute particulière à l'iconographie d'une contrée qui reçut — et conserva stéréotypé — l'apport indien originel : nous voulons parler du Tibet.

(1) LXIII, p. 284.

IV^e PARTIE. — LE TIBET

CHAPITRE I. — APERÇU HISTORIQUE

§ 1^{er}. *Les débuts du Bouddhisme.*

Durant de longues années, le prosélytisme bouddhique hésita devant la barrière de l'Himâlaya. L'Inde était conquise, la Chine et le Turkestan largement entamés, que le Tibet restait encore inaccessible. Ce ne fut qu'à la fin de la première moitié du VII^e siècle de notre ère que le Bouddhisme indien, déjà contaminé par les influences çivaïtes, s'insinua au Tibet. Deux événements importants : la conversion du roi Sroñ-bcan-sgam-po et son mariage avec une princesse bouddhiste, fille du roi du Népal Amçvarman, favorisèrent l'expansion de la nouvelle croyance. L'ambition du roi barbare allait seconder la propagande bouddhique. Au puissant empereur T'ang T'ai-tsong, il demanda en mariage une princesse de la famille impériale. Le monarque tibétain parlait en vainqueur, il fut obéi à demi, et les Chinois crurent « sauver la face » en lui accordant la main d'une princesse apanagée, fervente bouddhiste. Deux influences puissantes se fixèrent ainsi au cœur du pays barbare; le Bouddhisme reconnaissant éleva au rang d'incarnations de la déesse Târâ les deux princesses étrangères, épouses du roi. Le prosélytisme opportuniste d'un moine fameux, nécromant et docteur, affermit définitivement la situation du Bouddhisme dans une région encore vouée aux pratiques d'une magie assez grossière. Originaire de

l'Udyâna (Kafiristan), le pays des sorciers, Padmasambhava fut appelé au Tibet par le roi Khri-sroñ-lde-bcan (755-797). Il lutta surtout contre les sectateurs de la religion Bon, et rencontra, au début de son apostolat, dans le peuple, aussi bien que dans l'entourage immédiat du roi, une très violente opposition. Les réformes entreprises au XI^e siècle par le pandit Atiça et au XIV^e par le moine tibétain Tson-kha-pa (bTson-kha-pa) semblent avoir eu pour résultat de modifier, dans les sens de l'orthodoxie mahâyâniste, les enseignements de ce personnage énigmatique. Les livres de l'église réformée ne le nomment qu'à regret et les chroniqueurs sont particulièrement sobres, presque haineux, lorsqu'ils sont dans l'obligation de mettre en scène; c'est en fait dans sa légende (1), et non dans les écrits de l'église orthodoxe, qu'il importe de chercher les meilleurs éléments d'information. Il est même permis de supposer — et des documents iconographiques de la mission d'Ollone paraissent justifier cette hypothèse — qu'une partie de la légende du grand prophète des Bon, gGen-rab-mi-bo est calquée sur la légende de Padmasambhava (2).

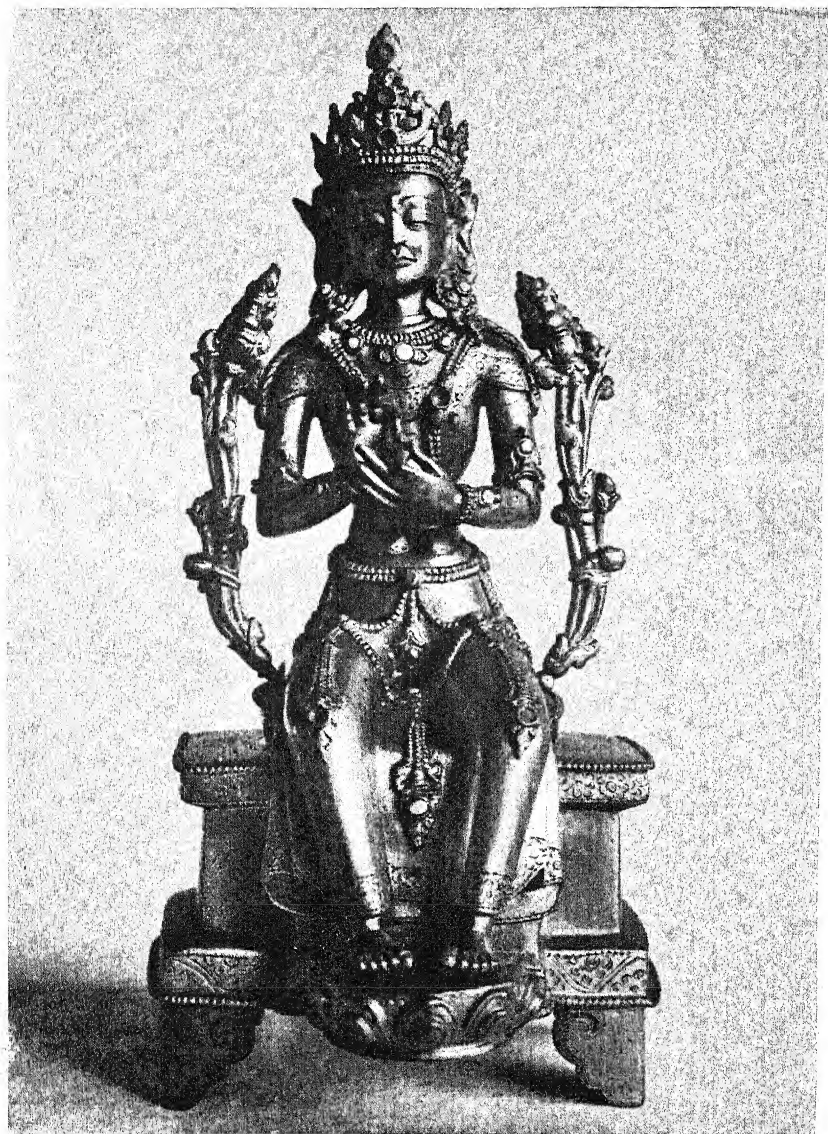
Les sorciers ou magiciens sont d'ailleurs légion, et l'église orthodoxe en célèbre — sans enthousiasme semble-t-il — quatre-vingt-quatre, qui représentent l'extrême-gauche anarchique d'un bouddhisme décadent, mais cependant très en faveur dans les masses populaires.

Le roi Khri-sroñ-lde-bcan fit également appeler à sa cour le moine indien Kamalaçila, célèbre par ses controverses avec le Ho-chang Mahâyâna; ce personnage assurait à ses disciples les bénéfices d'un *nirvâna* obtenu par l'observance de la plus stricte ataraxie.

L'apogée du pouvoir politique et militaire du Tibet se place au début du IX^e siècle. Nous avons vu, en traçant une esquisse rapide de l'histoire politique du Turkestan, que les Tibétains avaient occupé une partie des oasis et que leur domination s'étendait jusqu'à Touen-houang, aux limites occidentales de la Chine propre. Le traité conclu en 822

(1) LXXXV, p. 13-56; LXXX; LXXIV.

(2) LXXIIb, p. 449.



Tibet. — Maitreya.

entre le pieux roi Khri-gcug-lde-bcan-ral-pa-čan et l'empereur de Chine, traité dont le pilier inscrit du Jo-Khañ à Lha-sa nous a conservé le texte, montre bien que les barbares vaincus, par suite de la défection du royaume de Nan-tchao, n'en traitaient pas moins de puissance à puissance avec l'empire chinois.

§ 2. Les réformateurs.

En assagissant la combativité des hordes du Tibet, le Bouddhisme ébranla la puissance politique de ce pays : les successeurs de sKyid-lde-ñi-ma-mgon, fondateur de la dynastie Ra-la du Haut Mña-ris, délaissèrent peu à peu les devoirs de leur charge pour ne plus songer qu'à l'œuvre de leur salut ; quelques-uns entrèrent même en religion, et ce fut une sorte de roi-lama, Byañ-čhub-'od, qui, au XI^e siècle, invita le fameux pandit Aṭiça (Dipāṅkaraçrījñāna du couvent de Vikramaçīla), à se rendre au Tibet. Grand voyageur — il n'avait pas hésité à faire le voyage du Suvarṇadvīpa (Palembang) (1) pour compléter son éducation religieuse au contact de l'enseignement épuré des Sarvāstivādins — Aṭiça, s'inspira des études poursuivies pendant dix ans à Sumatra pour réformer le Bouddhisme tibétain, encore soumis à l'influence de la démonologie tantrique et du mysticisme Bon. Auteur d'ouvrages philosophiques réputés, il n'hésitait cependant pas à recourir, lorsqu'il le jugeait à propos, à des récits familiers calqués sur les *jātakas* (récits des existences antérieures des Bouddhas). Il mourut en 1058, accablé par un labeur ininterrompu de plus de dix années, ayant mené à bonne fin l'œuvre de réforme entreprise dès son arrivée au Tibet.

S'annexant sans cesse de nouveaux domaines spirituels, alors que sa puissance politique allait déclinant, le Bouddhisme connut, au XIII^e siècle, une période d'exceptionnel rayonnement. Les Mongols, qui entretenaient dès le

(1) LXVI, p. 8.

VIII^e siècle des relations de voisinage avec des Turcs ouïgoures convertis au Bouddhisme, acceptent alors la religion de Çākya-muni (1). Un neveu du fameux Sa-skya paṇḍita, le lama 'Phags-pa (Matidhvajaçribhadra (1239 ou 1240 — 1280 ou 1281), dota les Mongols d'une nouvelle écriture, basée sur l'alphabet tibétain; cette graphie assurait une transcription plus perfectionnée du chinois (1). Khubilai Khan, qui avait transféré sa capitale à T'ai-tou (Pékin) (1264), éleva 'Phags-pa à la dignité de Ti-che (maître impérial). La chute des Mongols (1368), marqua une éclipse du Bouddhisme, qui ne revint en faveur qu'à la fin du XVI^e siècle, plus de deux cents ans après la réforme accomplie par bCoṅ-kha-pa (1355-1417), descendant spirituel du pandit Atiça.

Le moine tibétain bCoṅ-kha-pa fonda « sur le dogme métaphysique de la transmigration une constitution hiérarchique du clergé qui combinait, dans un compromis harmonieux, les avantages contradictoires de l'élection et de l'hérédité : deux papes, l'un à Lha-sa, l'autre à Ta-chi-lhun-po (bKra-çis-lhun-po), se partageaient à des titres divers l'autorité suprême sur le clergé tout entier » (2). Les religieux de l'Église réformée par bCoṅ-kha-pa, les dGe-lugs-pa, se soumettaient à la règle du célibat. En fait, la réforme de bCoṅ-kha-pa fut surtout d'ordre disciplinaire, et aboutit à la suppression d'une partie des rituels çaktas introduits par le çivaisme (3).

La faveur dont jouissait le lamaïsme s'étendait alors bien au-delà des frontières politiques du Tibet; c'est l'époque où les empereurs Ming font imprimer des traités d'iconographie bouddhique nettement influencés par le lamaïsme. En 1566, un chef des Ordoss se convertit au lamaïsme, et son oncle, le fameux Altan Khan, reconnut la suprématie de l'Église jaune. En 1575, Altan Khan conféra au grand lama de Lha-sa le titre de Dalai (tibétain : rgya-mcho-océan) Lama Vajradhara.

(1) Pelliot (P.), cours 1922-1923, Collège de France.

(2) XX, I, p. 170.

(3) LXXXVI, p. 70.



Tibet. — Mañjuṣrī.

§ 3. *Le pouvoir temporel.*

La suprématie de l'Église orthodoxe un instant menacée (1630) par la révolte du gouverneur de la province de Cañ, qui avait détrôné le roi et favorisait ouvertement les sectes hétérodoxes, fut rétablie, à l'appel de Blo-bzañ-rgya-mcho, par les Mongols du Koko-nor. Investi de l'autorité temporelle, le Dalaï-lama vint habiter le palais des rois du Tibet, situé sur le dMar-po-ri (1). A cette nouvelle demeure du chef suprême du Bouddhisme tibétain, incarnation du Bodhisattva Avalokiteçvara, on donna le nom de Potala, évocateur des lieux mêmes où la tradition bouddhique place la résidence terrestre du Bodhisattva.

Les empereurs mandchous s'immiscèrent progressivement dans les affaires tibétaines. En 1793 (la 58^e année de la période K'ien long), un édit impérial vint corriger les procédés « frauduleux » employés pour déterminer les réincarnations, en obligeant les hauts fonctionnaires tibétains à laisser au sort le soin de désigner, parmi le groupe d'enfants ayant déjà satisfait à un certain nombre d'épreuves éliminatoires, la nouvelle incarnation. Le candidat désigné devait être investi de ses fonctions par le gouvernement impérial; ainsi la Chine contrôlait efficacement l'Église lamaïque.

§ 4. *L'art bouddhique au Tibet.*

Ce bref aperçu historique oppose très nettement à la pauvreté des possibilités tibétaines le caractère déterminant de l'influence religieuse de l'Inde et de l'emprise politique de la Chine. La ruine du Bouddhisme indien avait fait du Tibet le véritable centre des études et de la propagande bouddhiques. Dans ce domaine très riche de l'iconographie lamaïque nous serons en mesure d'utiliser « l'appui mutuel que se prêtent les monuments et les textes ». L'Inde ne fut cependant

(1) Sur les Dalaï-lamas, voir LXXXII; LXXXIV.

pas la seule source d'inspiration de l'iconographie tibétaine : la Chine des T'ang proposa également ses images pieuses à la vénération des lamaïstes, mais cette influence fut de courte durée ; aussi ne rencontrons-nous pas, dans le panthéon du Bouddhisme tibétain, d'innovations ou de compositions purement chinoises comme Wei-t'o ou le groupe des vingt dieux. Le seul type du Bodhisattva des T'ang, au riche vêtement, aux parures somptueuses, celui-là même qui nous apparaît à Long-men, semble avoir trouvé place dans le répertoire de l'iconographie lamaïque. La Chine reste, tout compte fait, nettement tributaire de l'art bouddhique népalo-tibétain. Le XIII^e et le XIV^e siècles marquent l'apogée de cette influence ; il suffit de rappeler, avec MM. Sylvain Lévi et Pelliot, que la plupart des fondeurs réputés étaient népalais et que l'un d'eux, nommé A-ni-ko (Anigo), fut employé à des travaux particulièrement délicats de fonte et de restauration (1). Les recueils d'iconographie édités à Pékin, sur l'ordre des empereurs Ming, attestent encore la vitalité de ces influences népalo-tibétaines, si proches de l'ancienne tradition indienne.

Par les miniatures népalaises et bengalies (2) les peintures tibétaines se rattachent à la grande tradition d'Ajaṇṭā, toutefois, alourdies par l'emploi du poncif, qui, tout en respectant les grandes lignes de la composition, compromet irrémédiablement l'élégance du trait, les peintures tibétaines séduisent surtout par leur richesse décorative ; elles accusent de subtils rapports de teintes, tandis que des oppositions hardies éloignent ou rapprochent du spectateur le Bouddha aux couleurs d'or éteint ou la ḍaḁinī buveuse de sang.

Des *Āilpaṣastras*, ces traités d'icnométrie basés sur des observations d'ordre physiognomonique, transpositions dans l'ordre physique d'un ordre moral et intellectuel dont cet élément physique exprime l'action, les peintres tibétains ont retenu l'essentiel. La traduction, due à M. Laufer, d'un texte comme le *Citrakakṣaṇa* fournit, sur ce sujet, d'utiles renseignements, et la courte analyse du premier chapitre de

(1) XX, III, pp. 185-186.

(2) IX.



Tibet. — Târâ

cet ouvrage, donnée dans le *dPag-bsam-ljon-bṣaṅ* montre qu'à une époque récente ce texte gardait, aux yeux des lamas, une appréciable valeur didactique. Par son conservatisme systématique, la peinture tibétaine nous ramène à des faits purement indiens ; mais la fixité des types ne doit pas nous faire illusion sur l'étonnante souplesse qui se révèle dans le traitement du détail. Les petits bronzes illustrent particulièrement cette observation. M. Jacques Bacot a très justement remarqué « qu'il n'existe pas deux répliques identiques d'une même divinité (1) ». Une enquête menée sur place permettrait une étude fructueuse et une localisation des styles : Lha-sa, Ta-chi-lhun-po et le Dergué constitueraient des centres de recherches du plus haut intérêt. Cette suggestion justifie le maintien du classement par sujets que nous observons encore ici.

(1) LXXV, p. 12-13.

CHAPITRE II

LES PEINTURES ET LES BRONZES

§ 1. *Les scènes biographiques. Généralités.*

Les scènes figurées de la vie du Bouddha se distinguent par l'absence complète de tout élément tantrique; elles forment, au point de vue du style, deux séries distinctes. La première série, déjà connue par des reproductions publiées dans deux ouvrages de M. Grünwedel, s'apparente, en dépit d'une certaine raideur résultant de l'emploi du poncif, à la tradition picturale indienne : c'est à la fois une évocation du tracé élégant et souple d'Ajanâ et des qualités décoratives et plastiques de cet art du Bihâr, importé par Atîça, qui exerça une influence directe sur l'art du Tibet jusqu'à la fin du XII^e siècle (1). Sur chacune des peintures de la seconde série apparaît un Bouddha de grandes dimensions, assis à l'orientale sur le péricarpe d'un lotus; de nombreuses scènes miniaturées entourent le personnage central. Ces différentes scènes sont séparées les unes des autres par des cours d'eau sinueux, des nuages et des rideaux d'arbres. Le premier épisode figure habituellement à la partie supérieure de la peinture. Les personnages de l'entourage immédiat du Bouddha, *bhikṣus* et brahmanes sont représentés conformément aux données traditionnelles; quant aux guerriers, ils portent des armures semblables à celles dont sont revêtus les hommes d'armes représentés sur les fresques de Touen-houang.

Les Tibétains, constatons-le une fois de plus, ont conservé

(1) LXXIV, p. 37.



Tibet. — Padmasambhava. (Mission Jacques Bacot.)

avec la plus louable fidélité les traditions iconographiques léguées par l'Inde bouddhique, leurs naïves illustrations sont imprégnées d'un charme évocateur, issu d'une connaissance parfaite des textes sacrés. La liaison entre ces peintures et les textes est d'ailleurs assurée par de brèves inscriptions, de même nature que celles qui, au II^e siècle avant notre ère, facilitaient aux pèlerins de Bhârhut l'intelligence des scènes représentées sur les portes et les balustrades du *stûpa*.

§ 2. Scènes de la vie du Bouddha (1^{re} série).

A. LE CYCLE DE LA NAISSANCE.

1. Investiture de Maitreya dans le ciel des *Tuṣitas*. La scène est représentée à la partie supérieure de la planche I. Le futur Bouddha investit solennellement de son turban (*paṭṭa maula*) son successeur, le Bodhisattva Maitreya.

2. Le départ du ciel des *Tuṣitas*. Le Bodhisattva quitte le ciel des *Tuṣitas* pour s'incarner, sous la forme d'un éléphant blanc, dans le sein de sa mère.

3. La naissance du Bodhisattva. La mère du Bodhisattva, la reine Mâyâ, tient une branche de l'arbre *açoka*; l'enfant jaillit de sa hanche droite; Brahmâ (représenté avec quatre têtes) et Indra reçoivent l'enfant dans un linge blanc.

4. Le Bodhisattva fait sept pas dans chacune des directions de l'espace; il est ensuite baigné par les rois *nâgas*, Nanda et Upananda. Cette scène est représentée à la partie inférieure de la peinture. Le Bodhisattva, complètement nu, vient de faire les sept pas; les lotus, nés sous ses pas, forment une croix parfaitement visible.

B. LES JEUX, LA VIE DE PLAISIR DANS LE GYNÉCÉE.

1. Devadatta tue un éléphant. Le Bodhisattva jette le cadavre au-delà des limites de la ville.

2. Les exercices physiques. Le Bodhisattva triomphe facilement des jeunes Çâkyas qui lui ont été opposés. Deux épisodes sont représentés à la partie inférieure de la peinture : la natation et le tir à l'arc.

3. La vie de plaisir dans le gynécée. Après son mariage, le Bodhisattva se livre aux plaisirs mondains dans un palais que lui a fait construire le roi son père. Cet épisode occupe la partie centrale de la peinture B. Le Bodhisattva est assis sur un trône garni de coussins, dans la pose du « délassement royal ». Les sept joyaux, attributs du monarque universel, sont groupés autour de lui.

4. Les quatre sorties. Le Bodhisattva rencontre successivement un vieillard, un malade et un mort. Cette soudaine révélation des misères humaines le trouble profondément ; la rencontre d'un religieux lui apporte quelque réconfort. Les quatre scènes sont étroitement liées à l'épisode central. Le Bodhisattva apparaît derrière la balustrade qui entoure le parc attenant à son palais. Les rencontres du vieillard, du malade et du religieux sont réunies en une seule représentation ; le mort est représenté à la partie inférieure de la peinture, près de la porte du palais.

5. Le départ de la maison. Le Bodhisattva, protégé par les dieux, s'échappe de la ville de Kapilavastu. Cette scène est représentée à la partie supérieure de la peinture.

C. LA COUPE DES CHEVEUX ET LES AUSTÉRITÉS.

1. Le Bodhisattva décide, après avoir quitté ses parures mondaines, de sacrifier sa chevelure ; les mèches sont recueillies par des divinités agenouillées.

2. La visite aux précepteurs brahmaniques. Après avoir renoncé au monde, le Bodhisattva se met à la recherche d'un maître spirituel (*guru*).

3. Les six années d'austérités. Le Bodhisattva se livre aux plus dures mortifications. Cette scène est représentée à la partie supérieure de la peinture.

D. L'ASSAUT DE MÂRA.

Cette scène suit de très près les données du *Lalita-vistara* ; la horde des démons, groupée autour du Bodhisattva, réalise assez fidèlement la description prolixe du chapitre XXI. Le Bodhisattva prend la terre à témoin en la touchant de sa main



Tibet. — Légende de Bouddha. La coupe des cheveux.
(Mission Jacques Bacot.)



Tibet. — Légende de Bouddha. L'assaut de Màra.
(Mission Jacques Bacot.)

droite. Le démon se tient à la gauche du Prédestiné; il est représenté l'arc à la main; ses filles sont placées à proximité du trône et représentées, conformément aux données du *Lalita-vistara*, sous l'aspect de femmes aux différents âges.

E. L'INVITATION A LA PRÉDICATION.

Les cinq premiers disciples sont groupés autour du Bouddha. Brahmâ portant le *cakra* et Indra présentant la conque sont agenouillés devant le trône du Bienheureux. L'attitude respectueuse et suppliante des dieux nous remet en mémoire le passage du *Lalita-vistara* dont cette scène paraît être l'illustration : « Et ce qu'il y a ici, dans la réunion des trois mille grands milliers de mondes, de gardiens du monde, Çakra (Indra) ou Brahmâ, ou autres qu'eux, fils des dieux, ayant un grand pouvoir, et connus pour leur grand pouvoir, tous étant tombés aux pieds du Tathâgata en le saluant avec la tête le prièrent de tourner la roue de la Loi ».

F. LE GRAND MIRACLE DE ÇRÂVASTI.

Ce miracle a lieu en présence du roi Prasenajit et des habitants de Çrâvasti pour la plus grande confusion des six maîtres hérétiques.

La peinture évoque ce qui, à nos yeux, constitue la matière essentielle du miracle : la multiplication des images. La description de cette scène se trouve dans le *Divyâvadâna* (1). A la partie inférieure de la peinture se tient, hérissé et menaçant, le génie Pañcika, terreur des hérétiques.

G. LA PRÉDICATION DANS LE CIEL DES TRENTE-TROIS DIEUX. LA DESCENTE DU CIEL.

Le Bouddha monte au ciel des trente-trois dieux pour y enseigner la loi à sa mère; puis, à la requête de Maudgalyâyana, il redescend sur terre en empruntant le triple escalier, construit, pour la circonstance, par l'architecte des dieux.

(1) II, p. 183-185.

1. Le Bouddha enseigne la loi à sa mère. Cette scène est représentée à la partie supérieure de la peinture.

2. La descente. La descente s'effectua près de Sânkâçya au moyen d'une échelle construite par Viçvakarman, l'architecte des dieux ; Brahmâ se tient à la droite du Bouddha, Indra à sa gauche. La nonne Utpalavarṇâ se présente sous l'aspect d'un monarque universel pour recevoir le Bouddha.

H. LE PARINIRVÂNA.

« Les préparatifs terminés, le maître se coucha sur le côté droit, réunit les deux pieds et abandonna son esprit à la méditation, à la pensée de l'illumination, à la pensée du *nirvâṇa* ». Les disciples et les dieux sont groupés, dans les attitudes les plus variées autour du lit du Bienheureux.

§ 3. Scènes de la vie du Bouddha (2^e série).

Nous nous trouvons en présence d'illustrations de la partie biographique du *Dulva* (discipline), version tibétaine du *Vinaya* des *Mulâsarvâstivâdins*. Ces peintures constituent un ensemble iconographique très important ; l'influence chinoise, bien que très discrète, apparaît dans le traitement du décor. Il est possible que cet ensemble, formé d'éléments traditionnels, n'ait été composé qu'au XVIII^e siècle, pour illustrer la biographie, dérivée du *Dulva*, analysée par Schiefner (1).

A. (1) LE BOUDDHA CENTRAL ESQUISSE LE GESTE DE L'ARGUMENTATION (*vitarka mudrâ*).

Les premières scènes (en haut, à la droite du spectateur) sont postérieures à l'Illumination. Durant la cinquième semaine qui suivit cet événement, le Bouddha fut l'hôte du *nâga* Mucilinda qui, pour le protéger du froid, l'entoura de ses replis et l'abrita sous ses crêtes (n° 0). Les scènes suivantes sont consacrées à l'offrande des quatre bols par les rois gardiens des quatre points cardinaux (n° 1), à l'invitation du *nirvâṇa* (n° 2) et à l'offrande d'Indra (n° 3). Les dieux invitent ensuite le Bouddha à enseigner la Loi (n° 4). Sur la route qui

(1) LXXXIII.

le conduit à Bénarès, le Bienheureux rencontre l'hérétique Upagaṇa (n° 5); puis il traverse miraculeusement le fleuve, au grand étonnement du batelier qui lui avait réclamé le prix du passage (nos 6 et 7). La scène suivante représente les cinq ascètes (n° 8), les premiers compagnons du Bouddha, témoins de ses macérations. Se rappelant le départ inopiné de Gautama et le repas substantiel qu'il fit après avoir abandonné la vie ascétique, ils restent tout d'abord impassibles, puis une force inconnue les agite, et bientôt, « rompant la convention », chacun d'eux va au-devant de lui. L'un s'avançant prend sa sébille et son manteau, l'autre lui présente un siège; celui-ci a un appui pour ses pieds; celui-là lui apporte de l'eau pour laver ses pieds (n° 9). « Vous êtes le bienvenu Āyuṣmat Gautama! Vous, êtes le bienvenu! Asseyez-vous, Āyuṣmat Gautama, sur ce siège (préparé pour vous) ». Les cinq écoutent ensuite (n° 10) une courte exhortation; leur tête est rasée et ils portent déjà le vêtement des moines bouddhiques. Un peu au-dessus de cette scène se trouve une représentation de la première prédication (n° 11). Plusieurs scènes sont consacrées à l'histoire du jeune Yaças, fils d'un banquier de Bénarès (nos 12-18). Mâra, le démon, revêt ensuite les apparences d'un jeune brahmane pour annoncer au Bouddha qu'il n'est pas encore libéré du joug des passions (n° 17). Le Bouddha lui répond :

Oui, certes, toutes les passions, tant divines qu'humaines
J'en suis complètement délivré!
Pervers il en est ainsi, sache-le bien.

L'imagier ne manque pas de représenter la conversion des frères Kāçyapa.

Une émission de flammes et de fumée réduit tout d'abord le serpent de l'*agni carāṇa* (temple du feu) (n° 18); le reptile dompté vient se réfugier dans le bol à aumônes du Bienheureux (n° 19). Le Bouddha éteint et rallume miraculeusement les bûchers préparés par les ascètes (nos 20-21), puis il reçoit la visite des quatre grands rois (n° 22) et marche sur les flots de la rivière Nairāñjanā (n° 23). Ce dernier prodige amène la conversion de Kāçyapa d'Uruvilva et de ses disciples, puis de

ses deux frères et de leurs disciples (nos 24-25). Les autres scènes représentent les miracles exécutés par le Bouddha à la requête du roi Bimbisâra (nos 26-29), le don du parc des bambous (n° 30), l'achat du Jetavana par Anâthapiṇḍaḍa (nos 31-33). La victoire de Çâriputra sur l'hérétique Agnidatta transformé en serpent polycéphale (n° 34), l'évaluation de la superficie du Jetavana par Çâriputra et Anâthapiṇḍaḍa (n° 35).

B. (1) LE BOUDDHA CENTRAL FAIT LE GESTE DE LA MISE EN MARCHÉ DE LA ROUE DE LA LOI (*dharma-cakrapravartanam*).

La partie épisodique est consacrée au retour du Bouddha dans sa ville natale; le Bienheureux accomplit toute une série de miracles, si bien que les orgueilleux Çâkyas reconnaissent sa supériorité (nos 38-43). Le roi Çudhodana contemple ce spectacle d'un œil étonné (n° 44). Maudgalyâna accomplit, à son tour, quelques miracles qui ont pour résultat d'amener la conversion du roi Çuddhodana (nos 45-54), bientôt suivie de celle du jeune Çâkya (n° 55). Les nouveaux convertis sont tonsurés par le barbier Upâli (n° 57), se baignent (n° 58). Upâli est admis dans la communauté (n° 60).

Les épouses de Çâkya-muni et les femmes du palais tentent, sans aucun succès, de ramener le Maître aux charmes de la vie mondaine. Sans leur prêter la moindre attention, le Bouddha accomplit quelques-uns de ses prodiges familiers (n° 62): Gopâ et Mṛgajâ se convertissent. Yaçodharâ, « aveuglée par son amour », se berce encore du fallacieux espoir de séduire son ancien époux. Se rendant rapidement compte de l'inanité de ses efforts, elle se jette du haut de la terrasse du palais; le Bouddha l'arrête miraculeusement dans la chute (n° 63). La jeune Ananda entre ensuite dans les ordres (nos 64^{bis}-67). Les dernières représentations sont consacrées à l'épisode bien connu de l'offrande du singe. L'animal, muni du bol à aumônes emprunté à Ananda, grimpe à l'arbre *talâ*. Redescendu de l'arbre, il présente au Maître le récipient rempli d'un suc savoureux (n° 69). Le Bouddha n'ayant pas

accepté le suc trop épais, le singe l'additionne d'eau (n° 71), puis, il « s'en va hâter l'instant de jouir de la renaissance privilégiée que lui assure le mérite de sa bonne œuvre » en se précipitant dans une source qui jaillit au pied même de l'arbre *talâ* (n° 73).

C. (1) LE BOUDDHA CENTRAL DISPENSE SES FAVEURS
(*vara mudrâ*).

Le nâga Elâpatra rend visite à Naradatta et lui demande des éclaircissements au sujet d'une pièce de vers dont le sens lui échappe. Elâpatra se rend ensuite auprès du Bouddha (n° 75). Suivant une coutume chère aux peintres tibétains, notre enlumineur a réuni deux phases distinctes d'un même épisode en plaçant devant le Bouddha le roi *cakravartin*, détenteur des sept joyaux, c'est-à-dire le *nâga* sous une forme d'emprunt, et ce même *nâga* sous sa forme naturelle de serpent polycéphale. Vajrapâni se tient auprès du *nâga* (n° 75).

L'épisode suivant met en scène le jeune Naradatta qui porte désormais le nom de Kâtyâyana; Kâtyâyana se rend à Ujjayinî pour y enseigner la Loi au roi Pradyota (1) et à son peuple. Une jeune fille nommée Keçinî se convertit et épouse le roi (n°s 76-82).

Les scènes sont consacrées à l'histoire du roi Rudrâyaṇa. Le roi Bimbisâra du Magadha reçoit une armure merveilleuse qui lui est présentée au nom du roi Rudrâyaṇa de Roruka (n° 84), et forme le projet d'offrir au roi Rudrâyaṇa une image du Bouddha. Le Bienheureux projette son ombre sur une toile, laissant aux peintres le soin de répartir les couleurs. Le tracé des contours, la répartition des couleurs, la façon dont la toile est fixée au châssis (n°s 85-85^{bis}), rappellent les procédés encore en usage dans les ateliers lamaïstes. L'image est ensuite envoyée au roi Rudrâyaṇa qui la reçoit avec les marques du plus grand respect (n° 86) et lui réserve une place d'honneur dans son palais (n° 87). Les scènes suivantes sont consacrées à la conversion (n° 87), ainsi qu'à l'ordination du roi (n° 90). Rudrâyaṇa est mis à mort sur l'ordre de son fils

(1) XXXII, p. 379 [116 T. à p.].

Çikhaṇḍin (n° 93). Kātyāyana s'éloigne de Roruka, non sans avoir prévenu deux bons ministres, Hiru et Bhiru, de la ruine imminente de la ville. Hiru et Bhiru s'enfuient à leur tour. La ville est détruite par une pluie de sable (n° 96). Kātyāyana, son disciple Çyāmā et la divinité de Roruka se rendent, par la voie des airs (n° 97) dans plusieurs villes. Les dernières représentations sont consacrées aux aventures de Kātyāyana et de Çyāmā (n°s 98-107).

D. (1) LE BOUDDHA CENTRAL FAIT LE GESTE DE
PRENDRE LA TERRE A TÉMOIN (*bhūmispārça mudrā*).

Les premières images retracent la légende du *yakṣa* d'Aṭavi (n°s 108-112). Dans une existence antérieure, Stoṇthub — c'est le nom que portait alors celui qui allait devenir un *yakṣa* — exerçait les fonctions de chef de caravane; à la suite d'une faute grave, il fut mis à mort (n° 113). Avant de mourir, il fit le vœu de renaître comme *yakṣa*. Vaiçravaṇa, le souverain des *yakṣas*, lui assigna comme résidence l'endroit même où il avait vécu (n° 114). Le *yakṣa* se livre alors à toutes sortes d'exactions : chaque jour, un char rempli d'aliments et un homme devaient lui être livrés. La victime, désignée par voie de tirage au sort, pouvait être remplacée par un enfant. Un maître de maison à qui un fils vient de naître est désigné par le sort et se montre très affligé; sa femme éplorée offre un sacrifice. Sur ces entrefaites, le Bouddha arrive à cet endroit; le *yakṣa* veut lui en interdire l'accès; aussitôt Bhagavat emprunte la forme d'un redoutable *preta* qui effraie le *yakṣa*; puis il lui enseigne la Loi sous sa forme naturelle et obtient la promesse qu'il ne nuira plus aux gens (n° 116).

Pendant ce temps, le maître de maison prépare les aliments destinés au *yakṣa* (n° 117); puis il place son fils sur un petit chariot et le conduit à la demeure du *yakṣa* (n° 118); ce dernier prend l'enfant et le tend au Bouddha (n° 119) qui le rend à son père. L'enfant reçoit alors le nom de Hatthālavaka; il est proclamé roi d'Aṭavi.

Quelques scènes retracent l'histoire de Çyāmāvati épouse du roi Udayana et fille du ministre Bhiru (n°s 122-132).

On aperçoit, immédiatement au-dessous du lotus où trône le Bouddha central, un abri sous roche qui sert de lieu de rendez-vous aux maîtres hérétiques (n° 134); tous portent le chignon des brahmanes, un pagne léger leur ceint les reins. Les hérétiques sont, l'un après l'autre, le jouet des illusions créées par Mâra; deux d'entre eux accomplissent, avec force gestes et contorsions, le miracle classique de l'eau et du feu (n° 135). Abusés par les subterfuges du démon, les hérétiques demandent au roi Bimbisâra d'instituer une compétition entre eux et le Bouddha. Le Maître décide alors d'accomplir à Çrāvastī le miracle qui hâtera la confusion des hérétiques (n° 138). Les scènes suivantes représentent les étapes du voyage : Vaiçâli, Kauçâmbi, Bénarès, etc. (nos 139-143).

E. (1) LE BOUDDHA CENTRAL A LES MAINS RÉUNIES
EN MÉDITATION (*dhyâna mudrâ*).

Le Maître enseigne la Loi dans le ciel des trente-trois dieux (nos 146-147). L'échelle qui facilite la descente est posée contre une assise rocheuse de facture nettement chinoise. Le Maître, entouré de quelques disciples, reçoit l'hommage d'un monarque barbu qui ne peut être que le roi Udayana, ce qui tendrait à prouver que l'artiste s'est inspiré de la version tibétaine analysée par Schiefner (n° 149).

Les premières scènes de la légende de Devadatta sont représentées à la partie supérieure de la peinture; à la gauche du spectateur, Daçabala Kâçyapa enseigne la magie à Devadatta (nos 150-151). Il obtient rapidement les pouvoirs magiques convoités (n° 153); et en fait usage pour subjuguier le prince Ajâtaçatru, fils du roi Bimbisâra. Il se transforme en cheval blanc, en éléphant, en petit enfant (nos 154-156). Le prince offre aussitôt, au perfide cousin du Bouddha et à ses amis, cinq cents bols remplis de nourriture. Cet épisode est évoqué sur notre peinture : deux serviteurs présentent à Devadatta deux plats chargés de mets (n° 157). Ces offrandes renouvelées empêchent les disciples schismatiques d'être éprouvés par la famine qui sévit dans toute la région. Le

Bouddha prive Devadatta de ses pouvoirs magiques (n° 158). Çâriputra et Maudgalyâyana ramènent dans le giron de la Communauté les disciples trompés par Devadatta (n° 159). Devadatta, lorsqu'il se voit abandonné, entre dans une grande colère et se lance à la poursuite des fugitifs; mais il est arrêté par un profond fossé que Çâriputra fait apparaître devant lui (n°s 160-165).

Le Bouddha prononce une sorte d'anathème contre Devadatta. « Moines! que la congrégation annonce ouvertement à Râjagṛha que le caractère de Devadatta est devenu tout autre qu'il n'était et que tout ce qu'il fait et dit ne doit pas être imputé au Bouddha, à la Loi et à l'Eglise, mais uniquement à lui-même ». Ananda s'acquitte de cette mission (n° 165). Le Bouddha, plein de commisération, guérit Devadatta malade: du pic du Vautour, il étend miraculeusement son bras jusqu'à toucher la tête du traître.

Les scènes suivantes représentent l'histoire du jeune Çroṇavimçatikoti; sa réception par le roi Bimbisâra (n° 172-175), sa conversion et son ordination (n° 177).

Excité par Devadatta, Ajâtaçatru fait emprisonner son père; le malheureux roi subit toutes sortes de tourments; la vue du Bouddha le réconforte (n° 179). A la suite d'une maladie de son fils Udâyibhadra, Ajâtaçatru revient à de meilleurs sentiments et veut faire rendre la liberté à son père; le vieux roi meurt dans sa prison au moment où l'on s'apprête à le libérer de ses liens (n° 181). Devadatta dont la popularité va décroissant veut se faire passer pour un Bouddha, il se fait enduire le corps de couleur jaune et imprimer des *cakras* sur la plante des pieds (n°s 183-184). Il fait ensuite venir de l'Inde du Sud un spécialiste habile dans l'art de construire des catapultes, mais les hommes chargés de la manœuvre de cet engin s'aperçoivent à temps que le Bouddha est la victime désignée de cet attentat; le Bienheureux fait apparaître une échelle magique, les hommes s'empressent de descendre et se rangent autour du Maître qui les convertit (n°s 185-187). Devadatta fait manœuvrer lui-même la catapulte, mais Vajrapâni, gardien vigilant du Bouddha, brise le projectile (n° 188), un seul fragment atteint le Bienheureux. Le sang coule, l'intervention de

Jivaka, le médecin, reste vaine; alors Daçabala Kâçyapa prononce les paroles suivantes : « Bienheureux, s'il est vrai que vous portez également dans votre cœur vos fils et vos ennemis, que l'hémorragie s'arrête! ». Le sang cesse de jaillir (n° 189).

F. (1) LE BOUDDHA CENTRAL PREND LA TERRE A TÉMOIN.

La partie supérieure de la peinture est consacrée à la représentation d'un épisode de l'histoire de Devadatta : La soumission de l'éléphant furieux. Devadatta soudoye tout d'abord le cornac en lui remettant un collier de perles (n° 190). Le traître demande ensuite au roi de lâcher l'éléphant (n° 192). L'éléphant, mis en liberté, se précipite sur le groupe formé par le Bouddha et ses disciples (n° 194). Ananda reste seul auprès du Maître. Le Bouddha élève simplement sa main droite et de ses doigts jaillissent cinq lions qui se précipitent sur l'éléphant. Cette intervention des lions constitue une interpolation assez tardive; « ce sont là, dit très justement M. Foucher, procédés de décadence et nous ne voyons pas que ce vulgaire expédient ait jamais eu cours, même dans les œuvres les plus médiocres du Gandhâra. » L'éléphant dompté suit le Bienheureux jusqu'au Venuvana (n° 195).

Nous n'accorderons qu'une simple mention aux scènes représentant la légende de Pûrṇa (nos 196-203) et à la visite que le Bouddha rend au roi du Sûrpâraka (n° 203). Le Maître convertit ensuite cinq cents femmes veuves (n° 206), cinq cents ṛṣis (n° 207), le ṛṣi Vakkalin (nos 208-209) et entre dans la ville de Sûrpâraka (n° 210). Deux rois *nâgas*, Kṛṣṇa et Gautama, viennent entendre l'exposé de la Loi et se convertissent (nos 212-213).

Maudgalyâyana demande au Bouddha l'autorisation de se rendre dans l'univers Marîcika où sa mère a repris une nouvelle existence. Le Maître veut guider lui-même son disciple, et, au bout de sept jours, symbolisés sur la peinture par sept colonnes, ils atteignent l'univers Marîcika (n° 214).

Les rois vassaux apprenant que le Bouddha s'est retiré à

Çrāvasti et que ce départ est dû à l'attitude franchement hostile du roi Ajātaśatru, se réunissent et décident de le déposséder de son royaume; ils assiègent Rājagṛha, le *nāga* Apalāla détruit les récoltes, les soldats empoisonnent les sources qui fournissent l'eau potable aux assiégés (n° 216). Une famine épouvantable et des maladies contagieuses s'abattent sur la malheureuse ville. La reine Vaidehī, mère d'Ajātaśatru, lui conseille de solliciter le pardon du Maître. Ajātaśatru prie le Bouddha de revenir à Rājagṛha (n° 217). Le Maître se rend à cette invitation; aussitôt les maladies cessent et les vassaux s'en retournent (n° 218).

G. (1) LE BOUDDHA CENTRAL FAIT LE GESTE DE L'ARGUMENTATION.

Ajātaśatru rend visite au Bouddha (n°s 220-221). Devadatta, chassé de Rājagṛha, se rend à Kapitavastu pour se faire élire roi par les Çākyas; il demande Yaçodhāra en mariage. Indignée, la jeune femme repousse le traître, qui tombe dans la piscine (n° 223). Les Çākyas rejettent les propositions de Devadatta (n° 224). Sur ces entrefaites le Bouddha est invité à se rendre à Vaiçālī où règne une maladie contagieuse. A l'étape il est l'hôte du brahmane Varṣakara (n°s 225-228); il traverse le Gange sur un pont formé de *nāgas* entrelacés (n° 231), se rend à Koṭīgrāma et s'arrête dans un parc situé au nord du village (n° 232). Le Bouddha enseigne ensuite la Loi à la courtisane Amrapālī (n°s 233-234), et dépêche Ananda à Vaiçali, lui enjoignant de prononcer la formule magique destinée à conjurer le fléau (n° 235). Le Bouddha reçoit ensuite l'hommage du jeune Kapila (n° 236).

Le Bouddha revient à Çrāvastī; les Çākyas exhortent Devadatta à solliciter son pardon; mais le traître, animé d'intentions perfides, se présente devant le Bouddha les ongles enduits d'une substance vénéneuse; il essaie d'atteindre les pieds du Bienheureux, ses ongles se brisent (n° 248). Il est précipité dans l'enfer. Çāriputra et Maudgalyāyana lui rendent visite (n° 250), et réconfortent également Kokālīka,

un des adeptes de Devadatta, qui partage le triste sort de son maître : sur la langue prodigieusement hypertrophiée du traître, une charrue, traînée par deux bœufs, trace un long sillon sanglant (n° 251). Le Bouddha enseigne ensuite la loi aux *yakṣas* (nos 254-255).

H. (1) LE BOUDDHA CENTRAL FAIT LE GESTE DE LA CHARITÉ.

Le Bouddha est calomnié par la religieuse Cīncā (n° 257-258) mais démasque l'accusatrice ; il convertit des pâtres (n° 262-263).

Les scènes suivantes sont consacrées à la rencontre d'Ananda et de la Mātāṅgi. Ananda demande à boire à cette jeune fille de caste impure, qui lui fait observer qu'elle est fille de paria. « Je ne te demande, ma sœur, ni ta famille, ni ta naissance, mais si tu as de l'eau de reste, donne-m'en, que je boive » lui répond le bon disciple qui accepte l'eau offerte et passe son chemin (n° 265).

Le Bouddha expose ensuite la loi à des brahmanes laboureurs (n° 268). Les scènes suivantes constituent des redites assez fastidieuses : enseignement aux *yakṣas*, *rākṣasas*, *nāgas*, etc. (nos 269-280).

La dernière scène représente la soumission du *nāga* Apalāla, ce *nāga* habitait la source du Suvāstu (Swāt). Voici en quels termes le bon pèlerin Hiuan-tsang expose les détails de la conversion de ce *nāga* : « Sa source laissait échapper un courant d'eau blanche, qui anéantissait tous les produits de la terre. A cette époque le Tathāgata gouvernait le Monde avec une bonté compatissante. Emu de pitié pour les habitants de ce royaume, qui étaient seuls victimes d'une telle calamité, il descendit en cet endroit et voulut convertir ce méchant dragon. Un génie, armé d'une massue de diamant (Vajrapāṇi), en frappa les bords de la montagne (nos 281-282). Le roi-dragon (*nāga-rāja*) fut rempli de terreur ; il sortit de l'étang et vint faire sa soumission (nos 283-284). Lorsqu'il eut entendu le Bouddha expliquer sa loi, son âme devint pure et son cœur s'ouvrit à la foi. »

(1) XXXI, p. 513 [p. 25, t. à p.].

I. (1) LE BOUDDHA CENTRAL PREND LA TERRE A TÉMOIN.

Le Bouddha est invité par la pieuse Viçâkhâ, épouse de Viçâkha, le plus jeune fils de Mrgadhara, premier ministre du roi Prasenajit. La scène se passe dans un pavillon du Mrgadharârâma (n° 286).

Les dernières années de l'existence du Maître sont attristées par l'extermination de ses compatriotes, les çâkyas de Kapilavastu.

Virûdhaka, fils du roi Prasenajit et d'une ancienne esclave nommée Mâlinî, s'empare du trône et marche avec une armée sur Kapilavastu (n°s 295-296), rencontre le Bouddha (n° 297) et renonce momentanément à son projet. Le Bouddha se rend à Kapilavastu et convertit un grand nombre de ses compatriotes (n° 298). Virûdhaka se remet en campagne et investit Kapilavastu (n° 299); il force par surprise l'entrée de la place et fait massacrer un grand nombre de Çâkyas (n° 300). Les autres Çâkyas sont écrasés par des éléphants (n° 301), tandis que les jeunes filles captives ont les pieds et les mains coupés (n° 302) pour avoir résisté à Virûdhaka qui voulait les faire entrer dans son harem. La dernière scène de l'épisode représente la mort de Virûdhaka et de son mauvais conseiller Ambarîṣa; ils sont brûlés vifs et précipités dans l'enfer Avîci (n° 304).

Les scènes placées à la partie supérieure de la peinture sont consacrées à une légende particulièrement populaire; l'histoire de la conversion de Hârîtî la *yakṣiṇî*.

Hârîtî, poursuivie par une malédiction, dévore les enfants nouveau-nés de Râjagṛha. Comme les sacrifices prescrits par le roi restent inefficaces, la divinité de Râjagṛha apparaît aux habitants et leur conseille de demander au Bouddha la conversion de la *yakṣiṇî*. Le Bienheureux se rend aussitôt chez l'ogresse, rencontre Piṅgala, son fils préféré, et s'empresse de le faire disparaître sous son bol à aumônes (n° 305). La *yakṣiṇî* se met à la recherche de son fils; explore sans résultat les quatre points de l'espace, se rend dans les enfers (n° 306). Vaiçravaṇa, le roi des *yakṣas*, lui donne la clef de l'énigme (n° 307). L'ogresse se rend auprès

du Bouddha : « Alors que tu ne vois pas l'un de tes cinq cents fils, lui dit le Maître, tu es affligée à ce point. Imagine donc alors ce que doivent endurer ceux dont tu assassines et dévores l'unique enfant. » La *yakṣiṇī* promet alors au Bouddha de ne plus nuire aux enfants de la contrée et se convertit (n° 308).

Cette légende a été illustrée par le célèbre peintre chinois Li Long-mien. Une copie de son œuvre se trouve au Musée Guimet.

Sumāgadhā, la fille d'Anāthapiṇḍada, épouse un bourgeois de Puṇḍravardhana. Elle obtient la permission d'inviter le Bouddha. Le Maître ordonne aussitôt à Ananda de distribuer les marques aux disciples versés dans la magie. Le lendemain matin, le Bienheureux et ses disciples se rendent, par la voie des airs, à Puṇḍravardhana. Sumāgadhā reconnaît les moines qui précèdent ou entourent le Bouddha. « Celui qui est assis dans un char, lançant des éclairs et de la pluie, c'est Kaṇḍiniya...; celui sur le chariot attelé de lions, c'est Āriputra; celui qui chevauche un éléphant est Mandgalyāyana (n° 309); celui qui paraît sous la forme d'un *cakravartin* (tourneur de roue et lanceur de disque) est Rāhula. A la fin, le Seigneur lui-même paraît, répandant autour de lui un rayonnement et accompagné des dieux de la région du désir et de la forme. La maison se transforme en cristal, et le Seigneur, après avoir conduit mainte personne dans le chemin du Dharma, retourne à Ārāvastī ».

J. (1) LE BOUDDHA CENTRAL FAIT LE GESTE DE LA CHARITÉ.

Le Bouddha s'entretient avec Ananda et lui laisse entendre qu'il pourrait, à sa requête, prolonger son existence d'un *kalpa*. « Elle est belle, ô Ananda, la ville de Vaiṣālī, la terre des Vrijiis; il est beau le *caitya* Cāpāla, celui des sept manguiers, celui des nombreux garçons, le figuier de Gautama, le bois des *çalas*, le lieu où l'on dépose son fardeau, le *caitya* où les Mallas attachent leur coiffure. Il est varié le Jambudvīpa; la vie y est douce pour les hommes.

L'être, quel qu'il soit, ô Ananda, qui a recherché, compris, répandu les quatre principes de la puissance surnaturelle, peut, si on l'en prie, vivre soit durant un *kalpa* entier, soit jusqu'à la fin d'un *kalpa*... » Mais Ananda, possédé par le Malin, reste silencieux (n° 310-311). Le démon invite alors le Bouddha à entrer dans le *nirvâṇa* (n° 312). « Dans trois mois, cette année même, aura lieu l'anéantissement du Tathâgata, dans l'élément du *nirvâṇa*, où il ne reste plus rien de ce qui constitue l'existence. »

Le Bouddha prêche la loi aux musiciens célestes et à leur roi (n° 314); il se rend ensuite à un dîner offert par Canda (n° 315). Entre le pays des Vrijji et la rivière Hiranyavati, le Maître fatigué se repose (n° 316); tandis qu'Ananda va chercher de l'eau à la rivière (n° 317). La scène suivante représente le bain du Bouddha dans la rivière Hiranyavati, puis le passage de cette même rivière : le Bouddha marchant sur les eaux (n° 319), tandis que les disciples, les vêtements relevés, passent la rivière à gué. Ils poursuivent leur voyage vers Kuçinagara; arrivé dans le bois des arbres çâlas, le Maître fait préparer la couche funèbre (n° 321).

Les préparatifs terminés, le Bouddha se couche sur le côté droit et adresse à ses disciples une dernière recommandation : « *Bhikṣus*, ne l'oubliez pas, toutes choses composées sont périssables », puis il abandonne son esprit à la méditation, à la pensée de l'illumination, à la pensée du *nirvâṇa* (n° 322).

Les Mallas de Kuçinagara sont rassemblés autour du lit de repos (n° 323); Varṣakara apprend au roi Ajâtaçatru la nouvelle de la mort du Bouddha (n°s 324-325).

Le corps est ensuite porté jusqu'au Mukuṭabandhana *caitya* (n° 326); trois Mallas s'efforcent vainement d'allumer le bûcher. Le bûcher ne peut en effet être allumé qu'en présence de Mahâkâcyapa. Le grand disciple se trouve sur la route de Pava à Kuçinagara; il rencontre un hérétique porteur d'une fleur *mandârava* tombée du ciel au moment de la translation du corps du Bienheureux; il se hâte aussitôt vers Kuçinagara et rend hommage à la dépouille mortelle du Maître : le bûcher s'allume de lui-même (n° 328). Indra et Brahmâ versent sur les flammes le contenu de leur

aiguière, des *devatās* lancent des fleurs sur le bûcher. La scène suivante représente le partage des reliques par le brahmane Droṇa (n° 329).

Les dernières représentations sont consacrées aux premiers actes officiels des chefs de l'Eglise : la convocation du premier concile (n° 332), les réprimandes adressées au disciple Ananda, pour avoir négligé de demander au Bienheureux de surseoir à son *nirvāṇa*, l'obligation imposée au même Ananda de se retirer dans la solitude pour y atteindre la dignité d'*arhat* (nos 333-334). Ananda rejoint la communauté rassemblée dans la grotte des Banyans et récite les Sûtras (n° 335); Upāli se charge du Vinaya (n° 336), Mahākāṣyapa de la Matrkā (n° 337). Les deux dernières scènes sont consacrées à la représentation du *nirvāṇa* de Mahākāṣyapa (nos 338-341) et du *nirvāṇa* d'Ananda (nos 342-343).

Nous avons été amené à restituer, sous la forme d'un bref commentaire, une biographie du Bouddha, les éléments de notre récit remontent en dernière analyse au Dulva. C'est ce texte qui a servi de base à nos illustrations. Nous avons donc refait, en sens inverse, le travail accompli en chinois par l'auteur d'une biographie chinoise, le *Che-kia-jou-lai-hing-houa-che-tsi*. Pour raconter la vie du Maître, il avait, lui aussi, découpé et mis bout à bout des textes de toute provenance, rangés dans un ordre de succession qui donne l'illusion de l'histoire. Ensuite est venu l'imagier qui a traduit cette histoire en figures. En partant des compositions élaborées par le peintre tibétain, nous avons été naturellement conduit à écrire, par les mêmes procédés, une Vie du Bouddha.

§ 4. *Les Bouddhas et les Bodhisattvas.*

LES DHYĀNI-BOUDDHAS.

« D'après l'école strictement athée, les cinq Dhyāni-Bouddhas répondent aux cinq éléments, aux cinq sens et aux propriétés perçues par ceux-ci. Nous n'osons décider si cette question plus idéale, bien plus vraie sans doute à un certain point de vue, a été la plus primitive et la plus ancienne. Quoi

qu'il en ait été, les cinq Dhyâni-Bouddhas ne diffèrent probablement que par le nom des cinq Indras (*pañcendra*) dont les statues sont mentionnées dans une inscription indienne ancienne » (1).

Au point de vue iconographique, les Dhyâni-Bouddhas se différencient les uns des autres par de simples détails, couleur, geste, position que nous croyons devoir résumer ici.

Bouddha humain correspondant.	Couleur.	Geste rituel.	Situation.	Animal favori
Krakucchanda.	Vairocana.	blanc.	enseignement.	centre. lion.
Kanakamuni.	Aksobhya.	bleu.	témoignage.	orient. éléphant.
Kāçyapa.	Ratnasambhava.	jaune.	charité.	midi. cheval.
Çākya-muni.	Amitābha.	rouge.	méditation.	ouest. cygne, paon.
Maitreya.	Amoghasiddhi.	vert.	absence de crainte.	nord. garuda.

AMITÂBHA DANS LE CIEL SUKHÂVATÎ.

1. « Cette peinture diffère notablement, par l'agencement de la composition, des paradis découverts à Touen-houang. *Avalokiteçvara* y joue un rôle plus actif qu'à Touen-houang où il est considéré comme un simple assistant de la divinité principale. A la représentation du ciel Sukhâvatî, s'ajoute une illustration du Karaṇḍavyûhasûtra (2) placée à l'angle inférieur gauche de la peinture, « Avalokiteçvara étend ensuite son enseignement aux *râkṣasas* et on le représente se rendant à l'île de Simhala (Ceylan), où il prêche aux démons femelles qui peuplent cette île la nécessité du jeûne et de la confession » (3).

Il enseigne ensuite la loi aux *asuras* (*lha-ma-yin*) ainsi que nous l'apprend l'inscription figurant à la partie inférieure de la peinture. Le Karaṇḍavyûhasûtra situe le lieu de cet enseignement dans une caverne du Jambudvîpa nommée Vajra kukci. Cette scène est représentée à la partie supérieure de la peinture, à droite. Il expose également la loi aux *yakṣas* « et il se fait voir ensuite d'une manière surnaturelle à l'assemblée de Çâkya-muni au Jetavana ».

(1) XV, p. 323.

(2) II, p. 223.

(3) II, p. 225.

2. *Amitâyus* est un doublet d'*Amitábha* (tib : 'od-dpag-med) « vie sans limites ». *Amitâyus* est « lumière sans limite ». Ses vêtements somptueux et ses riches parures le distinguent nettement des autres Bouddhas — *Vajradhara* excepté — très simplement vêtus. Les mains jointes en méditation tiennent le vase surmonté de la fleur épanouie. Dans la plupart des cas il est assis à l'orientale. Un exemplaire debout, véritable rareté iconographique, se trouve dans la collection Jacques Bacot.

3. *Vajradhara*. Cette divinité est parfois considérée — et c'est le cas au Tibet — comme le Bouddha suprême dont seraient issus les cinq Dhyâni-Bouddhas. Les attributs sont la clochette et le foudre, qu'il tient ordinairement dans ses mains croisées. L'exemplaire qui retient notre attention est nettement tibétain de style. Remarquez la tunique légère, à manches échancrées dont les prolongements forment deux longues bandes d'étoffe, enroulées autour de l'avant-bras.

BOUDDHA HUMAIN (MANUŠI-BOUDDHA).

4. *Çākya-muni*. La série de peintures biographiques analysée au début de l'étude sur la peinture tibétaine se caractérise par une image centrale du Bouddha *Çākya-muni* exécutant différentes *mudrās*, nous n'avons pas à revenir sur ce sujet. Quelques bronzes de la collection Bacot représentent *Çākya-muni*; nous nous trouvons en présence d'un type indien très caractérisé : rondeur des épaules, minceur de la taille, longueur des bras. La main droite esquisse le geste du témoignage. Le vêtement supérieur au drapé très schématisé, laisse à nu l'épaule droite.

Bouddha naissant. Cette statue n'est pas spécifiquement tibétaine; elle est très répandue en Chine et au Japon; le dragon qui orne le tablier rappelle la scène du bain et des sept pas, tandis que les bras, dirigés vers les régions supérieures et inférieures, indiquent que le Bodhisattva est le maître des dieux et qu'il vaincra le démon et l'armée du démon.

LES BODHISATTVAS.

Les Bodhisattvas sont des êtres de bonté et de compassion ; c'est à la suite d'une décision mûrement réfléchie qu'ils retardent leur accession au *nirvâṇa*, et que leur activité salvatrice s'exerce, efficace et inlassable. Le Turkestan nous a déjà montré qu'ils étaient les véritables élus de la faveur populaire ; le Tibet leur garde le meilleur de sa ferveur, avec une nuance de spéciale prédilection pour Avalokiteçvara.

5. *Maitreya*. — Maitreya est vénéré tantôt comme un Bouddha — son intronisation solennelle par Çākya-muni dans le ciel des *Tuṣitas* justifie cet hommage — tantôt comme un Bodhisattva. Représenté sous cette dernière forme, il porte les parures du Bodhisattva et se tient debout, parfois assis, les jambes pendantes ou la jambe gauche repliée ; il est plus rarement assis à l'orientale. Son diadème est habituellement orné d'un *stûpa*, il fait le geste de « mise en marche de la roue de la loi » et tient deux branches fleuries, supportant à droite la roue de la loi, à gauche une aiguière.

La collection Bacot renferme une variante intéressante du type Maitreya : c'est une peinture assez grossièrement encadrée de coton noir et bordée d'une double bande de coton brun et rouge : la dominante est d'ailleurs une teinte brune d'un assez heureux effet. Le Bodhisattva esquisse le geste de l'argumentation et laisse voir, inscrit dans la paume de sa main, un *cakra* doré. La main gauche, ramenée dans le giron, tient l'aiguière.

Les assistants du Bodhisattva sont, à gauche, bCoṅ-Kha-pa et trois divinités orantes, à droite Aṭiça et deux divinités ; devant le trône, un peu dissimulé, un grand sorcier et un moine porteur d'offrande.

Au-dessous, les jambes légèrement infléchies, Padmapâni tenant une fleur de lotus, la main droite posée sur la tête d'un moine agenouillé. Les assistants de Padmapâni sont au nombre de quatre : Mañjuçrî et un *nâga* (gauche), un Bodhisattva sans attributs et un *nâga*.

6. *Avalokiteçvara*. — Avalokiteçvara est le Bodhisattva le plus vénéré du lamaïsme ; il porte, dans sa chevelure ou sur

son diadème, l'image de son père spirituel, le Dhyâni-Bouddha Amitâbha. Ses épaules sont habituellement recouvertes d'une peau de gazelle dont la tête pend sur l'épaule gauche. Ses attributs ordinaires sont le chapelet, le lotus, l'aiguïère et la conque. Une forme spéciale, à onze têtes, est particulièrement vénérée au Tibet. Le Musée Guimet possède deux statuettes représentant Avalokiteçvara à onze têtes et les cinq têtes supérieures d'une statue de grandes dimensions (don du docteur Péralté). Ce beau fragment, de style sino-tibétain (XVIII^e siècle), est composé de trois têtes de Bodhisattva d'aspect souriant et méditatif, d'une tête çivaïte au faciès contracté, le front muni de l'œil de la sagesse, parée d'un diadème de têtes de mort. Cette face grimaçante est elle-même surmontée d'une tête du Bouddha Amitâbha.

Une forme à une tête et à quatre bras est également très répandue; le type reste très proche de ses origines indiennes: face allongée, nez mince légèrement busqué, épaules larges et rondes, taille fine. La main droite tient le chapelet, la main gauche une fleur de lotus, les deux autres mains réunies une conque. Le cou, la poitrine et les bras sont ornés de parures. Ce type s'oppose très nettement aux formes très sinisées d'une autre statue de la collection Bacot: un Avalokiteçvara à douze bras, au visage empâté, aux formes plus massives. Deux bras levés soutiennent au-dessus de la tête une représentation d'Amitâbha sur le lotus. Cette forme spéciale d'Avalokiteçvara est particulièrement répandue en Chine.

Les peintures reproduisent les mêmes types: la forme à quatre bras assistée de Mañjuçrî, de Vajrapâni, de deux Bouddhas et de deux Târâs, une forme à onze têtes est entourée d'un grand nombre de divinités et de saints. Enfin une grande peinture sino-tibétaine, au décor floral particulièrement riche, souligné de rehauts d'or représente un Avalokiteçvara à onze têtes, aux formes trapues. Cette peinture est un produit caractéristique des ateliers lamaïques sino-tibétains du XVIII^e siècle.

7. *Mañjuçrî*. Le Bodhisattva est l'objet d'une vénération particulière dans la partie orientale du Tibet et en

Chine. Dans la Chine propre, il appartient au groupe des trois grands hommes (*san ta che*), qui comprend également Avalokiteçvara et Samantabhadra. Le culte de Mañjuçrî est localisé au Wou t'ai chan (province de Chan-si), la montagne aux cinq sommets (sanskrit : *pañca cirça parvata* ; tibétain : *ri-bo-rce-lña*). Quelques auteurs placent le lieu d'origine de Mañjuçrî en Asie centrale ; son culte y était particulièrement répandu au IX^e et au X^e siècles (1).

L'épée est le principal attribut de Mañjuçrî ; tantôt brandie, tantôt posée sur une branche tenue par le Bodhisattva, elle est l'emblème de la Sagesse luttant contre l'ignorance ; quant au livre, il complète le pieux symbolisme qui fait de Mañjuçrî l'incarnation de la Sagesse transcendente.

Une statuette de la collection Bacot représente Mañjuçrî debout, tenant ses deux attributs placés sur des branches. Une écharpe se contourne autour des bras, ornés de bracelets. La double jupe, richement bordée, retenue à la taille par une ceinture garnie de pendentifs, se fronce en plis très schématisés. L'aspect général de la statue atteste la persistance des influences indiennes et rappelle directement les modèles du Bihâr et de l'Orissa (X^e et XI^e siècles).

Un autre exemplaire, indien par le torse, déjà chinois par le visage à la moustache frisée (pl. XVI), rappelle une pièce ancienne publiée par M. Burchard (2) ; l'abandon charmant de la pose, le geste plein de naturel du bras appuyé sur le livre, en font un des meilleurs spécimens de l'art sino-tibétain du XVIII^e siècle.

8. *Târâ*. La déesse Târâ (3), née d'une larme du Tout-compassant Avalokiteçvara, symbolise la compassion quintessenciée ; c'est une divinité très populaire au Tibet, où elle est considérée comme un Bodhisattva. Nous avons vu que les deux épouses de Sroñ-bcan-sgam-po étaient tenues pour des incarnations de Târâ. La fille du roi de Népal, Amçvarman, est la Târâ verte, la princesse de Wen-tcheng, la Târâ blanche.

(1) XX, p. 335-343.

(2) LI, pl. 20.

(3) LXV ; LXXXVII.

A chaque Dhyâni-Bouddha correspond une Târâ qui adopte sa couleur rituelle.

Bouddhas	Târâs	Couleurs
Akṣobhya	Locanâ	Bleu
Ratnasambhava	Mâmakî	Jaune, or
Vairocana	Vajradhâtviçvari	Blanc
Amitâbha	Pândarâ	Rose
Amoghasiddhi	Târâ	Vert

La Târâ verte est assise sur un trône, son pied gauche pend négligemment, le bras droit baissé esquisse le geste de la charité et tient une branche de lotus, la main gauche tient également un lotus, le geste est celui de l'argumentation. La Târâ blanche est assise à l'orientale et possède les mêmes attributs que la Târâ verte, elle est pourvue de l'œil frontal.

Une Târâ verte de la collection Bacot est traitée nettement dans le style népalais (Pl. XVII); élégance un peu languide, grâce sensuelle, caractéristiques ethniques accentuées.

L'iconographie du lamaïsme connaît un plus grand nombre de Târâs; une série, plus spécialement étudiée par M. L. A. Waddell (1), comprend vingt et une Târâs. Dix statuettes, acquises par M. E. Guimet (collection G.) (2), appartiennent au groupe de ces vingt et une Târâs; le catalogue de la vente G les énumère dans l'ordre suivant: 1° Târâ aux sourcils froncés, assise sur un homme nu couché sur le dos; 2° Târâ des œuvres universelles, assise sur le lotus; 3° Târâ de l'immensité, assise sur une oie; 4° Târâ source de bonheur, assise sur le lotus et tenant devant elle, de ses deux mains, le disque de la lune; 5° La très glorieuse Târâ, assise sur le lotus et tenant un *stûpa*; 6° Târâ la dissipatrice du chagrin, tient le lacet de la main droite; 7° Târâ dispensatrice du pouvoir suprême; assise sur un éléphant; 8° Târâ victorieuse à quatre bras; 9° Târâ créatrice des trois mondes, tient l'épée et le *vajra*; 10° Târâ invectivant le mauvais esprit, tient le lotus et dispense ses faveurs (*vara mudrâ*).

(1) LXXXVII.

(2) LXIX, p. 83.

Sur les peintures, les Târâs sont habituellement représentées assises sur un lotus émergeant des eaux; le pied droit de la Târâ verte repose sur un lotus de plus petite dimension. Autour de la représentation centrale se groupent toute une série de personnages. Bodhisattvas et saints lamas, tels que Čhos-kyi-rgyal-mchan et Nag-dbañ-blo-bzañ-rgya-mcho. Quant au décor, il juxtapose des éléments manifestement empruntés aux miniaturistes persans et aux paysagistes chinois. Un encadrement de Târâs miniaturées introduit parfois, dans ce paysage un peu heurté, une suggestion de profondeur qui rapproche du spectateur la déesse toute blanche, assistée de Maitreya, de Padmapâni et de Mañjuçrî. Ailleurs, c'est une Târâ couleur d'or, entourée des vingt et une Târâs et surmontée de bCon-kha-pa, de rGyal-chab et Mkhas-grub. Ces figures de la déesse sont empreintes d'une grâce sensible, visiblement dépendante d'une humanité vouée à la compassion agissante. Combien différente apparaît la monstrueuse image aux mille têtes étagées, peintes aux couleurs des cinq Bouddhas et des cinq Târâs, aux mains chargées d'attributs, « courbant sous son poids les têtes d'Indra et de Brahmâ et se tenant dans l'attitude de l'*ālīdha* (qui est une de celles du tireur d'arc la jambe droite en avant, la gauche repliée).

§ 5. *Les Divinités féminines.*

DIVINITÉS FÉMININES. — Trois divinités féminines sont fréquemment représentées, Mârici, Sitâpatrâparajita et Uṣṇiṣavijayâ.

9. *Mârici* est assise sur un porc ou sur un sanglier, elle a ordinairement trois têtes; la tête médiane est calme, la tête de gauche est habituellement une tête de sanglier. Sous la forme de Vajrarâhî, « laie de diamant », elle s'incarne dans les abesses du couvent de Semding (1).

10. *Uṣṇiṣavijayâ* est également pourvue de trois têtes : l'une de ses huit mains porte le double *vajra*, les autres mains esquissent le geste de l'argumentation, le geste de la charité,

(1) LXX, p. 117.

le geste de salutation et tiennent une flèche, un arc, une image du Bouddha Amitâbha, un « vase de fortune ».

11. *Sitâtapatrâparajita*. Cette déesse est peut être une *çakti* d'Avalokiteçvara; son nom même est l'un des titres portés par ce Bodhisattva (1); elle est ordinairement pourvue de trois têtes et peut même en avoir quatre. Les bras sont au nombre de huit; ses mains tiennent le parasol, le *cakra*, l'arc, la flèche, le livre et le lacet, parfois même le *vajra*. Elle figure sur une plaque de bronze offerte au Musée par M. G. de Saint-Victor.

§ 6. *Les défenseurs de la Loi et les divinités protectrices.*

Aux Bouddhas plongés dans le *nirvâṇa*, aux Bodhisattvas voués à leur besogne de salut, vient s'ajouter la troupe hérissée et grimaçante des Dharmapâlas (défenseurs de la Loi) et des Iṣṭadevatâs (divinités protectrices), ennemis jurés des suppôts de l'hérésie et des démons. Nous voyons surgir les formes nombreuses de Mahâkâla (le grand noir) porteur du joyau qui comble les désirs, protecteur de la tente du nomade, ennemi des serpents. La farouche Çrîdevî, chevauchant un mulet guidé par l'ogresse à tête de lion, portant dans sa chevelure les déesses des quatre saisons, tenant à la main le crâne de son fils.

12. *Mahâcakra Vajrapâṇi* a six bras, les deux bras inférieurs tiennent un serpent, la main du bras supérieur tient le *vajra*, il enlace sa *çakti* (compagne d'élection, énergie féminine, mère secrète).

13. *Yamântaka* est une forme tantrique du Bodhisattva Mañjuçrî; c'est, au point de vue iconographique, l'une des divinités les plus complexes du panthéon lamaïque. Yamântaka a seize pieds et trente-quatre bras; sa tête, pourvue de longues cornes, est celle d'un taureau. Il est fréquemment associé à sa *çakti*. Sur les images il est peint en noir ou en bleu foncé, la *çakti* en bleu clair. Il est ordinairement assisté de bCoñ-kha-pa, d'Atiça, de Nâgârjuna et des huit protecteurs.

(1) LXX, p. 121.

Les domaines de Yamântaka portent en bordure des représentations de bCoñ-kha-pa, d'Atiça, d'un certain nombre de grands sorciers, d'Âryadeva et de Vaiçravaṇa.

14. *Hayagrīva* est la divinité protectrice des chevaux ; une tête de cheval apparaît dans sa chevelure hérissée, il tient ordinairement le sceptre, le lacet, la roue et l'épée. Sur les images il est peint en rouge, sa *çakti* en bleu clair.

15. *Yama* est le dieu des morts, il se manifeste sous deux formes : le roi de la loi pour les affaires extérieures et le roi de la loi pour les affaires intérieures. Il est fréquemment associé à sa sœur Yamî qui enlève les vêtements des damnés. Yama se tient debout sur le taureau, il brandit un sceptre formé d'un squelette d'enfant. Représenté seul il a une tête de taureau et tient le crâne et le gri-gug devant sa poitrine ; il est considéré comme le dieu des trésors terrestres, dans ce cas il tient dans sa main droite le *cintâmaṇi*.

16. *Le Mahākāla blanc porteur du joyau (cintâmaṇi)* a une tête et six bras et pour tout vêtement une peau d'éléphant ; il tient le joyau, le crâne, le tambour, le trident et le croc ; il foule aux pieds deux petits éléphants qui parfois crachent des perles.

On rencontre parfois une forme de Mahākāla à trois jambes.

17. *Vaiçravaṇa* est le dieu de la richesse, gardien du nord et roi des *yakṣas* ; ses attributs sont l'étendard et la mangouste.

18. *Virūpākṣa* est gardien de l'ouest et roi des *nāgas*, ses attributs sont le joyau et le serpent.

19. *Virūdhaka* est gardien de sud, roi du *kumbhandas* ; armé d'un épée.

20. *Dhṛtarāṣṭra* est gardien de l'est, roi des *gandharvas*, tenant un instrument de musique.

Ces personnages forment le groupe des Lokapālas, gardiens des quatre points de l'espace.

§ 7. *Les Mahāsiddhas et les Saints.*

21. *Padmasambhava*. (Voir indications biographiques p. 64). *Padmasambhara* est assis à l'orientale sur le lotus. Ses attributs sont le *vajra* et le crâne ; il tient parfois une

sorte de bâton magique (*khatvânga*), terminé en trident. La collection Bacot renferme un très beau bronze doré représentant Padmasambhava et ses deux épouses (Pl. XVIII). Les personnages sont placés sur trois lotus épanouis, issus d'une seule tige. Le type de Padmasambhava, nettement individualisé : visage émacié, nez très fortement busqué, se retrouve identique dans tous les exemplaires qu'il nous a été donné de voir. Sur les peintures, admises dans les lamaseries orthodoxes, les vêtements sont rouges, le visage couleur chair.

LES MAHÂSIDDHAS. — Soixante grands magiciens (*mahâsiddhas*) sont représentés sur les cinq peintures exposées. Ils trônent, entourés de sorcières (*yoginî*), de goules (*dâkinî*), de disciples, parfois costumés en moines bouddhiques (*bhikṣu*). Leur activité affectionne le décor propice des lieux de crémation (*çmaçana*), jonchés de cadavres, hantés de diablesses (*piçaçi*) et de goules. Là, ils se livrent à leur besogne de conjuration et d'évocation, se souciant assez peu de l'enseignement de Çākya-muni et des reproches qu'il adressait à ceux de ses disciples trop enclins à user de leur pouvoir magique.

Un pieux bouddhiste de Ceylan considérerait ces peintures avec une horreur non dissimulée. Pour nous, plus soucieux de pittoresque que d'orthodoxie, nous ne manquerons pas d'être séduits par ces figures étranges. La souplesse quasi acrobatique de ces corps étirés en des poses maniérées ou languides, la flexibilité des bras, dépourvus, semble-t-il, d'ossature, évoquent invinciblement les belles images d'Ajaṇṭā, révélées aux amis de cette maison par M. Victor Goloubev. L'orthodoxie des figures et des attributs peut être mise en discussion; mais il nous reste du moins la satisfaction de rattacher à un exemple illustre, à une tradition artistique vénérable, ces productions que leur origine pourrait desservir.

La biographie des quatre-vingt-quatre magiciens (vol. I du Tanjour) a été traduite par M. A. Grünwedel (1).

La popularité des *mahâsiddhas* s'est étendue, grâce au lamaïsme, hors du Tibet proprement dit. M. Pelliot nous

(1) LXXI; LXXVII; LXXVIII.

signale que des portraits des *mahāsiddhas* ornent les panneaux inférieurs de toutes les parois d'une grotte de Touen-houang décorée à l'époque mongole (XIII^e-XIV^e siècle.)

I. Le lama Rje-bcun thams-čad mkhyen-pa kun-dgah sñin-po.

Le portrait de ce personnage occupe la partie centrale de notre composition. Le saint lama est représenté (Pl. XXI), assis à l'orientale sur un trône, la tête légèrement tournée vers la droite. Il porte les vêtements caractéristiques des lamas : le bonnet jaune (*žva-gser*), le vêtement supérieur et le manteau qui laisse à nu l'épaule et le bras droits. De la main droite il fait le geste de l'argumentation (*vitarka mudrā*). Il tient dans sa main gauche, qui repose sur la plante des pieds, un voile et un livre. Devant lui sont disposés un vase à aumônes rempli de fruits, une aiguière et une coupe.

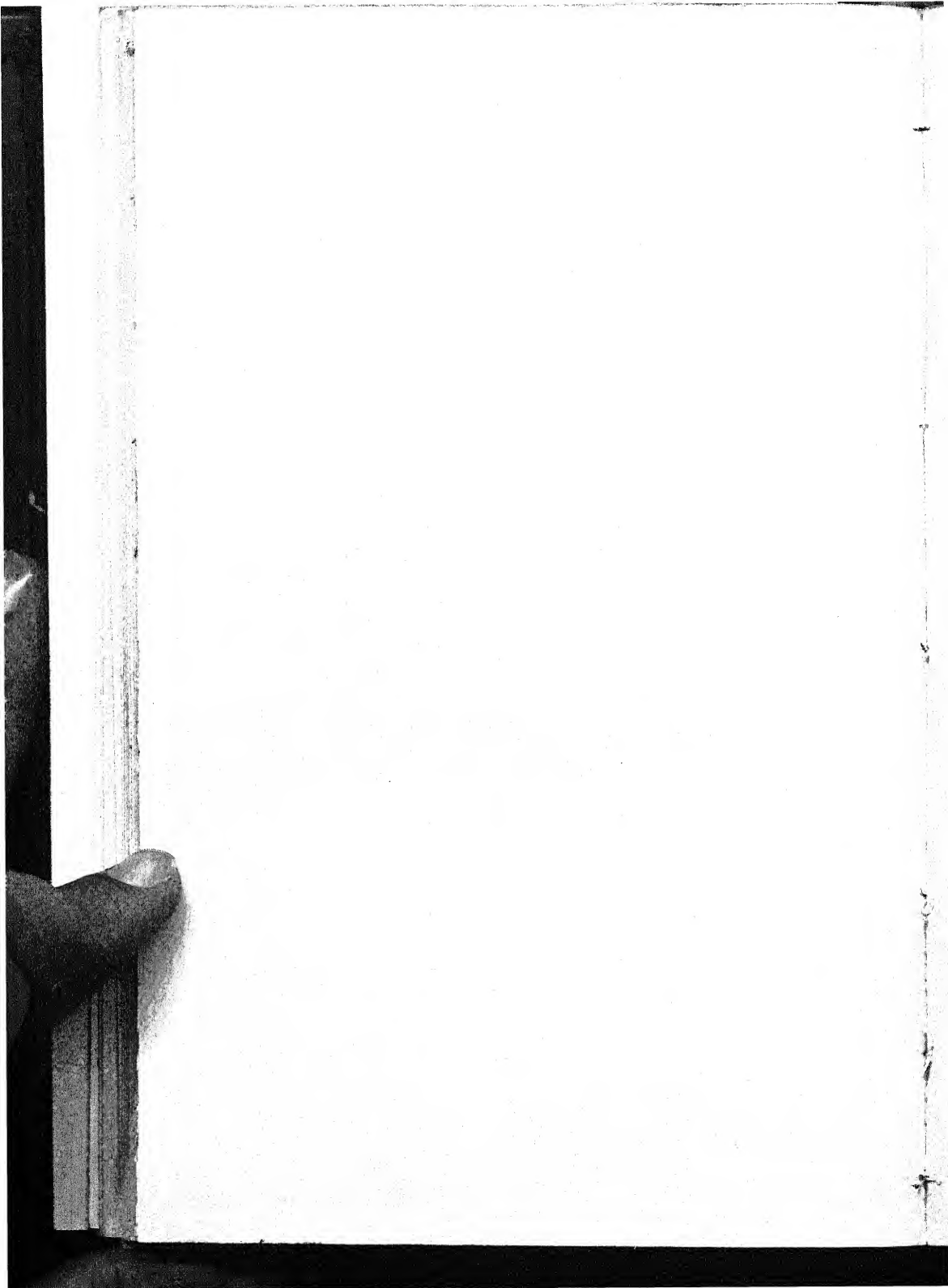
22 (1). *Udhili*. Le *mahāsiddha* (grand magicien), originaire de Devikoṭa, était issu d'une famille éminente. Considérant un jour des nuages en forme d'animaux et des oies qui volaient, il conçut le désir de les imiter. Son souhait fut exaucé par le sage Karṇaripa à qui il avait offert l'aumône et adressé sa requête.

Le *mahāsiddha* est représenté assis sur un coussin bleu, sa jambe gauche est allongée et tordue. Il est vêtu d'une tunique légère, sans manches, s'arrêtant aux cuisses. Sa barbe, en partie tressée, est terminée par un nœud ; il considère avec attention le vol de deux oiseaux. Près de lui un ascète, reconnaissable à son chignon, assis sur une peau d'ours, tend une feuille à Udhili.

23 (2). *Dārīka*. Ce *mahāsiddha* n'était autre que le roi Indrapāla de Čalaputra. Il abandonna son royaume avec son ministre pour suivre Lūipā qu'il venait de rencontrer : il obtint la consécration dans le cercle, et s'offrit lui-même, par reconnaissance, à celui qui l'avait converti. Lūipā l'accompagna à Vidhapura et le vendit pour 100 pièces d'or à une femme chargée de l'entretien de 500 bayadères. Il passa douze ans en cet endroit, lavant les pieds des jeunes filles et enduisant leurs corps de parfums, se gardant bien d'oublier les exhortations de son maître. Renouvelant l'exploit du prophète Elie, il monta au ciel.



Tibet. — Grands sorciers. (Mission Jacques Bacot.)



C'est ce dernier épisode de sa vie qui est fixé sur notre peinture. Dârîka, vêtu d'une étoffe légère qui lui ceint les reins, évolue dans les airs ; ses cheveux sont ramenés en chignon sur le sommet de la tête ; il tient ses attributs caractéristiques : le *vajra* (tibétain : *rdo-rje*) et la clochette. Il est entouré de trois femmes à peine vêtues. Sur terre, près d'un groupe d'habitations, trois personnages contemplent, avec un étonnement non dissimulé, les évolutions du *mahâsiddha* et de ses trois compagnes. A droite, se trouve la représentation d'un petit éléphant peint en bleu.

24 (3). *Putali* était originaire du Bengale. Un *mahâsiddha* lui remit un jour une image et les instructions du Yi-dam Hevajra (tibétain : *Kye-rdor*). Putali ayant atteint, après douze ans d'études, l'état de *mahâsiddha*, s'en allait portant l'image, lorsqu'il rencontra un roi. Le monarque voyant l'image du dieu (qui foulait sans doute aux pieds le corps d'un démon), fit à Putali la remarque suivante : « Il est inconvenant que mon dieu serve de siège à ton dieu. » Le roi fit alors faire une peinture où le contraire avait lieu (le dieu servait de siège au démon). Mais un miracle se produisit, et le dieu vint reprendre la place à laquelle il avait droit. Ce prodige hâta la conversion du roi qui devint un fervent adepte des idées bouddhiques.

Cet épisode est rappelé sur notre peinture ; le *mahâsiddha* Putali, agenouillé sur une peau d'antilope, présente l'image du dieu à un personnage qui ne peut être que le roi de la légende.

25 (4). *Panaha*. Ce *mahâsiddha* était originaire de Sandhonagara et appartenait à une famille de basse caste.

Sur notre peinture, Panaha est représenté simplement vêtu d'un pagne qui lui ceint les reins, les paumes de ses mains semblent esquisser le geste de l'absence de crainte ; ses chaussures sont munies de clochettes et il marche avec précaution.

26. (5). *Kokili*. Ce *mahâsiddha* était, avant sa conversion, roi de Campârṇa ; il reçut le surnom de Kokilî en raison du plaisir particulier qu'il éprouvait à écouter le chant du coucou.

Sur notre peinture, Kokilî est représenté assis dans la

posture du délasement royal ; il est vêtu d'une robe bleue à revers rouges et coiffé d'un voile qui entoure son chignon ; ce voile est assujetti à une sorte de diadème.

Kokili est entouré de trois femmes : la première l'évente, la seconde l'asperge au moyen d'une plume de paon, la dernière danse à son côté. Un religieux semble lui adresser une exhortation. Cette scène représente sans doute la conversion du roi.

27 (6). *Anāṅgopa*. Ce *mahāsiddha* est assis à l'intérieur d'une hutte de branchages tressés, surmontée d'une touffe de feuillage. Un religieux se hâte vers sa retraite.

28 (7). La *yoginī Laksmīkarā*. Cette magicienne était la propre sœur du roi Indrabhūti qui était réputé pour sa grande puissance magique ; elle avait épousé le fils de Jalendra, roi de Lāṅkapura.

La *yoginī* est accroupie sur un tapis ; elle est vêtue d'un pagne qui lui ceint les reins ; sa tête, entourée d'un nimbe, est ornée d'un diadème de crânes ; elle tient un couteau, un crâne et un bâton magique. On peut remarquer à sa gauche un homme complètement nu, les jambes liées et la tête ramenée vers les genoux au moyen d'une corde qui passe sur la nuque et sous les cuisses.

29 (8). *Samudra*. Ce *mahāsiddha* est assis sur un petit îlot rocheux ; il est simplement vêtu d'un pagne et ses cheveux sont ramenés en chignon sur le sommet de sa tête ; il tient à la main une sorte de pilon. Un disciple, complètement nu, est assis près de lui. On remarque, émergeant de l'eau, des bijoux, un petit pavillon, une branche de corail et, un peu plus loin, une *nāgī* présentant un plateau garni de bijoux.

30 (9). *Vyāli*. Ce *mahāsiddha* avait reçu les instructions du célèbre Cārpāti ; il est représenté assis sur un coussin bleu, sa main droite esquisse le geste de l'argumentation, sa main gauche tient un plateau. Un *yoginī* agenouillée semble l'assister.

31 (10). *Nāgabodhi*. Nāgabodhi était originaire du Bengale ; ses parents, de pauvres gens appartenant à la caste des brahmanes, reçurent du maître Nāgārjuna une grande quantité d'or. Cette libéralité amena leur conversion et celle

de leur fils. Tous trois devinrent les disciples de ce même Nâgârjuna. Nâgabodhi, qui était resté près du maître et avait atteint la *siddhi* de l'ambroisie, embrassa l'état religieux et acquit une remarquable maîtrise dans la connaissance des Saintes Écritures.

Il fut, aussi longtemps que se prolongea l'existence de Nâgârjuna, l'assistant du maître ; après la mort de ce dernier, il vécut dans une caverne profonde située sur les pentes du Çrîparvata ; là, il obtint, après s'être livré pendant douze ans à la méditation, la *sidhi* suprême de la Mahâmudrâ.

Nâgabodhi se présente sous les apparences d'un moine (sanskrit : *bhikṣu*, tibétain : *dge-sloṅ*) : il est assis sur un tapis, ses deux mains ramenées dans son giron dans la posture méditative ; la tête entourée d'un nimbe bleu. Devant lui se trouve un petit cheval bleu, et, un peu au-dessus, dans une anfractuosité de rocher, un ermite et une gazelle.

32 (11). *Sarvabhakṣa*. Ce saint personnage est représenté assis sur une peau de gazelle ; son apparence extérieure est celle d'un ascète ; sa main gauche esquisse le geste de l'argumentation. Devant lui se trouve un plat garni de mets variés.

33 (12). *Sakara*. Ce *mahāsiddha* est vêtu comme un religieux (*bhikṣu*) ; il est accroupi et se livre à la contemplation d'une image de Padmapâni. Ce Bodhisattva est représenté debout sur un socle de lotus, tenant à droite une fleur de lotus et esquissant de la main gauche le geste de la charité (*vara mudrâ*).

34 (13). *Kapâlîka*. Ce *mahāsiddha*, originaire de Râjapurî, était un maître de maison d'assez basse extraction. Ses cinq fils et sa femme étant morts en même temps, il porta leurs corps au lieu de crémation, et y rencontra le *mahāsiddha* Kṛṣṇacârî, qui le convertit au tantrisme. Il pratiqua le culte mystique pendant neuf ans, portant des ornements confectionnés à l'aide des ossements de ses fils et utilisant, en guise de coupe, le crâne de sa femme.

Notre représentation évoque les occupations macabres du sorcier : il est assis sur un tapis bleu, la jambe droite allongée, sa main droite esquisse la *mudrâ* de l'argumenta-

tion ; il tient enfin dans sa main gauche la calotte crânienne de sa femme ; le cadavre de cette dernière gît à terre près de lui.

35 (14). *Kirava*. Avant d'entrer en religion, Kirava était roi de la ville de Grahara. Il est représenté le torse et les jambes nus ; ses cheveux sont disposés en quatre touffes régulières, tressées avec soin et terminées par un ornement. Il tient dans sa main droite une courte épée et dans sa main gauche une rondache ornée d'un dessin géométrique noir se détachant sur fond rouge.

II. La partie centrale de la peinture II est occupée par une représentation du lama Rje-grags rtod-pa lha-dbañ grags-pa. Ce saint personnage est assis à l'orientale sur un siège de lotus. Il esquisse de la main droite le geste de l'argumentation. Une double auréole et un nimbe entourent sa tête et son corps (Pl. XXII).

36 (1). *Pacari*. Le *mahāsiddha* est assis, les jambes croisées, sur un tapis bleu. Il ne porte point le chignon caractéristique des ascètes, mais ses cheveux sont bouclés ; sa tête est entourée d'un nimbe bleu. Il était originaire de Campaka.

37 (2). *La yoginī Mekhalā*. Cette magicienne, originaire de Devikotā, était la sœur aînée de la yoginī Kanakhalā (voir 4) qui fut convertie par le sage Kṛṣṇacarī.

La *yoginī*, complètement nue, est assise sur une peau d'antilope ; elle tient dans la main gauche le crâne, le bâton magique et porte à ses lèvres un petit poignard acéré.

38 (3). *La yoginī Manibhadrā*. Cette magicienne, appelée également Bahurī, était née dans la ville d'Ag-ce (Agrapurī) ; elle se maria, puis revint dans son pays où elle rencontra le sage Kukkuri qui la convertit. Elle est représentée évoluant dans les airs, n'ayant pour tout vêtement qu'une longue écharpe flottante. Ses cheveux sont ornés d'une couronne de fleurs et elle porte des bracelets.

39 (4). *La yoginī Kanakhalā*. Cette magicienne était la plus jeune sœur de la *yoginī Mekhalā*. Les deux sœurs avaient épousé les deux frères. Dégoûtées du monde à la suite d'un scandale, elles se convertirent au Bouddhisme et s'adonnèrent aux pratiques mystiques. Mues par un senti-



Tibet. — Grands sorciers. (Mission Jacques Bacot.)

ment d'excessive gratitude à l'égard de leur précepteur spirituel, elles lui offrirent leurs têtes. Le maître usa de sa puissance magique pour replacer les têtes sur les corps des *yoginîs*.

Notre peinture rappelle cet épisode. La *yoginî* tient, d'une main un couteau, de l'autre une tête de femme. On ne doit pas s'étonner outre mesure de voir la magicienne pourvue de ces deux têtes. Pour rappeler la légende dans son intégralité, l'artiste n'a pas hésité à réunir en une seule composition les deux phases d'un même épisode.

40 (5). *Kalakala*. Ce *mahāsiddha* était originaire de la ville de Bhirlira. Dans son jeune âge il se faisait remarquer par sa turbulence, à tel point que ses voisins, incommodés par le bruit qu'il faisait, le jetèrent dans un cimetière pour l'inciter au silence par la solitude. Il y rencontra un adepte du tantrisme par qui il fut initié.

Le *mahāsiddha* est représenté assis dans le voisinage du lieu de crémation; un vautour s'apprête à déchiqueter un cadavre. Le *yogi*, initiateur de Kalakala, se trouve tout près du cadavre, assis sur une peau d'antilope.

41 (6). *Kanta* ou *Kantali*. Ce saint personnage était un pauvre mendiant de Maṇidhara. Il avait l'habitude de se vêtir de haillons provenant des balayures des villes et gagnait sa nourriture en rapiécant des chiffons. Un jour qu'il s'était blessé à la main, la *ḍākinî* Vetālî, une habituée des lieux de crémation, l'initia dans les rites mystiques. Le *mahāsiddha*, assis sur un tapis, ravaude un vêtement jaunâtre. La *ḍākinî* Vetālî est également représentée, assise sur un quartier de rocher, esquissant le geste de l'argumentation.

42 (7). *Dhahuli*. Ce *mahāsiddha* exerçait le métier de cordier. Il fut converti par un *yogi*.

Dhahuli est représenté dans l'exercice de sa profession. Il enroule une corde qu'il maintient entre deux orteils.

43 (8). *Cārpāṭi*. D'après Tāranātha, Cārpāṭi aurait été un contemporain du célèbre Lûpā. Le lama Sum-pa mkhan-po ye-ces dpal-'byor nous apprend, en outre, que Carpati aurait fait connaître à Nāgārjuna la recette de la transmutation des métaux en or, et qu'il aurait reçu de ce dernier une chaussure

enchantée, faite de feuilles, qui lui permettait d'évoluer dans les airs.

Ce *mahāsiddha* est vêtu d'une tunique rouge sans manches, fendue sur le côté, assujettie à la taille par une corde. La tête est entourée d'un nimbe de couleur bleue, les cheveux retombent sur les épaules et sur la nuque. Un personnage, figuré à sa droite, attise un feu, deux femmes sont agenouillées devant lui, quatre disciples sortent d'une anfractuosité de rocher. On remarque enfin, dans une grotte située au-dessus de l'endroit où se passe cette scène, une représentation du Bouddha, d'un ascète et d'une *yoginī*.

44 (9). *Kumari*. Ce *mahāsiddha* était originaire de Yomanaçrî où il exerçait le métier de potier; il fut initié par un *yogi*.

Kumaripa est représenté assis sur un tapis, occupé à la fabrication d'un vase. Le récipient est posé sur un tour et Kumaripa le façonne. Une jeune femme prépare la pâte en l'étalant sur une pierre bleue et en l'imbibant d'eau.

45 (10). *Teli*. Ce *mahāsiddha* est assis sur un entablement rocheux; divers récipients sont rangés devant lui et il tient lui-même un vase. On remarque, à une certaine distance, un personnage portant le costume des moines et coiffé d'un bonnet rouge.

46 (11). *Campaka*. Ce sage était fils du roi de Campaka. Il fut converti par un *yogi*.

Le *mahāsiddha* porte les vêtements et les parures princières; il est assis sous un bosquet d'arbres entouré d'une balustrade; sa main droite esquisse le geste de la charité.

47 (12). *Bhikṣaṇa*. Ce saint personnage est assis sur une peau d'ours; il tient, dans la main gauche une outre et, dans la main droite, une petite capsule blanche; sa tête est entourée d'un nimbe rouge; on remarque la présence d'une *dākinī* rouge.

III. La figure centrale est une image de Vajradhara, au corps bleu noir, tenant le foudre et la sonnette. Au-dessus se trouve une représentation tantrique de Vajrapāṇi brandissant le glaive.

48 (1). *Saraha* (appelé également Rāhulabhadra). Le grand magicien assis sur une natte tient une flèche. Saraha était le maître du fameux Nāgārjuna.

49 (2). *Kamkari*. Représenté assis sur une peau de léopard. Les deux mains ramenées dans son giron, il contemple un squelette qui rampe vers lui. Un peu plus loin, un loup dévore les entrailles d'un cadavre dont le torse et les bras ont déjà disparu.

50 (3). *Minapâda*. Ce magicien sort du corps d'un poisson jaillissant hors de l'eau, sa chevelure est hérissée. Son vêtement consiste en une peau de panthère.

51 (4). *Gorakṣa*. Le *mahāsiddha* est assis sur une natte frangée. Au cou, il porte, retenue par un cordonnet rouge, une corne de gazelle. Près de lui, un moine, drapé dans son manteau, semble veiller sur le bétail.

52 (5). *Caurāṅgi*. Ce magicien est assis sous un arbre, les jambes maintenues repliées par une bande d'étoffe. Deux disciples se tiennent près d'une souche surmontée d'un vase.

53 (6). *Çāvāri*. Le chef orné de trois têtes de mort, ce *mahāsiddha* tient un arc surmonté de la partie supérieure du corps d'un sanglier. Deux *yoginīs* et deux gazelles se tiennent près du magicien. Il porte pour tout vêtement une ceinture de plumes de paon, transformation du vêtement de feuillage primitif. Çāvāri recueillit la doctrine secrète de Saraha et de Nāgārjuna.

54 (7). *Dombiheruka*. Il occupe le quatrième rang dans la liste des quatre-vingt-quatre grands magiciens. Ayant choisi pour *çakti* la fille d'un chanteur, il se retira dans les bois où il fit un séjour ininterrompu de douze années. Passé ce délai, il revint avec sa compagne, assis sur un tigre, et brandissant en guise de fouet, un serpent venimeux.

55 (8). *Virupā*. Ce magicien se distingue de ses compagnons par la teinte sombre de sa peau. Il tient une corne blanche et porte une guirlande de fleurs.

56 (9). *Lilāpâda*. Assis à l'européenne, il est en conversation avec un marchand. Près de lui se tient une *yoginī*.

57 (10). *Lūipā*. Ce grand magicien se distingue des autres *mahāsiddhas* par son aspect farouche. Lūipā se nourrissait d'entrailles de poisson.

IV. — La figure centrale est celle du lama Bcun-rigs kun-dgah rgyal-mchan.

Les mahāsiddhas de cette peinture — à l'exception du seul Kukkuri — ne sont pas mentionnés par Tāranātha.

58 (1). *Catra*. Ce magicien porte le vêtement classique du moine bouddhique. Il tient un livre et esquisse le geste de la charité. Il porte un autre livre, retenu sur son dos par une lanière.

59 (2). *Kambala*. C'est un autre moine, assis à l'entrée d'une grotte, il esquisse le geste de l'argumentation.

60 (3). *Diṅka*. Vêtu d'un simple pagne, ce mahāsiddha se tient agenouillé sur un coussin. Il puise dans un vase où se trouve une matière blanche et tient dans la main droite un objet ovoïde qu'il place dans un récipient.

61 (4). *Bandhepa*. Ce magicien porte le costume laïque. Assis sur un coussin, il contemple un moine bouddhique qui lui apparaît environné d'un nuage rose.

62 (5). *Tandhepa*. Cet ascète dispose, devant un disciple qu'il paraît initier, des bâtonnets, des boules blanches et deux dés.

63 (6). *Kukkuri*. Assis sur une peau de gazelle. Un chien s'insinue en écartant son bras gauche et cherche à le lécher. Nous nous trouvons sans doute en présence de la *dākini*, qui avait revêtu la forme animale pour l'engager à atteindre le pouvoir magique suprême.

64 (7). *Kaṅkana*. Revêtu du costume laïque, porte sa main gauche à sa poitrine, la main droite esquissant le geste de prise à témoignage. Dans les nuages, deux *apsaras* : l'une tient des cymbales, l'autre lance des fleurs au magicien.

65 (8). *Dhombi*. Le mahāsiddha est agenouillé sur une étoffe. Il malaxe une matière rougeâtre qui se trouve dans un plat.

66 (9). *Kala*. Pose ascétique; assis sur une feuille, les mains réunies en méditation.

67 (10). *Ajogi*. Ce mahāsiddha est assis près d'un lieu de crémation.

68 (11). *Khaṇḍi*. Il semble coudre une pièce d'étoffe. Près de lui se trouve un moine coiffé du bonnet rouge.

69 (12). *Bhadra*. Le magicien est assis sur une peau de

gazelle placée sur un entablement rocheux. Près de lui se trouve un vase bleu, rempli jusqu'au col d'une matière blanchâtre, on remarque également un sanglier couché sur le dos.

V. — Le lama 'Dren-mčhog chul-'khrims gyur-med. La représentation de ce lama occupe la portion centrale de la peinture. Ce saint personnage est assis sur un coussin posé sur une fleur de lotus. Il est coiffé d'un bonnet rouge et porte les vêtements ecclésiastiques habituels. L'épaule et le bras droits sont nus et sa main droite esquisse le geste de l'argumentation. Son corps est environné d'une double auréole bleue bordée carmin et bleu-gris; la tête est entourée d'un nimbe vert cerclé d'un double filigrane d'or.

70 (1). *Kucipa*. Homme de basse caste, originaire de Kari, était affligé d'une excroissance douloureuse. Il reçut les instructions du maître Nâgârjuna et ses méditations occasionnèrent de nouvelles douleurs et une aggravation de son mal. Le mal diminua lorsqu'il eut à nouveau étudié la doctrine. Il atteignit la *siddhi* de la grande *mudrâ* (*mahâ-mudrâsiddhi*).

Ce *mahâsiddha* est assis sur une peau de gazelle; la main droite esquisse le geste de l'argumentation. Une écharpe de couleur orange qui passe sur son épaule gauche semble maintenir sa jambe droite. Le maître Nâgârjuna, son précepteur spirituel, est également représenté.

71 (2). *Indrabhûti*. Ce monarque, magicien réputé, régnait sur le royaume de Çambhala, une portion de l'Udyâna. L'autre partie, Lanâkâpura, était gouvernée par Jalendra. Le fils de ce roi avait épousé la magicienne Laksmîkarâ. Indrabhûti remit sur ces entrefaites le gouvernement à son fils et obtint, au bout de douze ans, la *siddhi* suprême. Padmasambhava aurait été le fils d'un roi Indrabhûti (1).

Indrabhûti est représenté encore vêtu des parures royales; assis sur un coussin bleu, il esquisse de la main gauche le geste de l'argumentation, de la main droite le geste de la charité (*vara mudrâ*). Sa tête est entouré d'un nimbe bleu.

Deux femmes, la chevelure éparse et ornée de fleurs, le torse nu, ceinturées d'un pagne rouge, dansent devant le roi. Ces ébats chorégraphiques sont réglés par deux musiciennes, une joueuse de flûte et une joueuse de tambour.

72 (3). *Mekopa*. Ce *mahāsiddha* fut tout d'abord marchand de comestibles dans le Bengale. Il fut converti par un *yogi* à qui il avait offert de la nourriture.

Ce saint personnage est représenté agenouillé sur une natte; il se retourne pour prendre des boules blanchâtres disposées sur un plat; un aide, portant un vase, se trouve à proximité, un autre aide surveille le foyer.

73 (4). *Koṭali* (tibétain : *tog-rce-pa*). Le nom même (*tog-rce-pa* — le piocheur) de ce *mahāsiddha* indique bien qu'il devait être ouvrier agricole ou terrassier. Il naquit dans les environs de Râmeçvara et fut initié par le sage Çântipa à son retour de Siṃhala.

74 (5). *Kampari*. Ce magicien est représenté sous l'aspect d'un forgeron qui, assisté d'un aide, vaque aux occupations de sa profession.

75 (6). *Jālandhari*. L'attitude de ce *mahāsiddha* est singulière : son pied droit repose sur son bras droit; les deux mains sont levées au-dessus de la tête, doigts joints, index réunis.

76 (7). *Râhula*. Ce magicien porte le vêtement de moine bouddhique; il est entouré de quatre disciples.

77 (8). *Nalina*. Ce *mahāsiddha* cueille des lotus dans un étang entouré de rochers.

78 (9). *Babhahi*. Ce *mahāsiddha* se trouve près d'une *yoginī* tenant un crâne.

79 (10). *Acinta*. Magicien-bûcheron chargé d'un fardeau et maniant une hache au moyen de laquelle il s'apprête à débiter une souche.

80 (11). *Dhamapa*. Ce magicien se présente sous l'aspect habituel de l'ascète; des livres sont étalés devant lui.

81 (12). *Mahi*. Ce *mahāsiddha* est vêtu d'un pagne; un disciple lui retient le poignet gauche.

LES EXISTENCES ANTÉRIEURES DES GRANDS LAMAS
DE TACHILHUNPO (BKRA-ÇIS-LHUN-PO) ET LES GRANDS
LAMAS DE TACHILHUNPO.

82. *Subhûti*. Se souvenant qu'il avait été *nâga* dans une existence antérieure, Subhûti alla prêcher la loi aux *nâgas* et à leurs ennemis les *garuḍas*. Les rois gardiens des quatre points de l'espace (*lokapâla*) avaient, usant de leur puissance magique, fait déferler les vagues du grand océan jusqu'à l'endroit où le grand moine avait l'intention d'exposer la loi : *nâgas* et *garuḍas* réconciliés vinrent entendre son enseignement. Les rois gardiens sont représentés à la partie inférieure de la peinture. A la partie supérieure se trouve Maudgal-yâyana, à gauche, Subhûti rendant visite au Bouddha, accompagné de sa mère.

83. *Kulika Mañjuçrîkîrti*. Ce personnage régna sur le royaume de Zambhala, situé par quelques auteurs en Asie centrale; il bannit de ses états un grand nombre d'adorateurs du soleil et enseigna le système philosophique Kâlacakra (roue du temps); il mourut dans la seconde moitié du premier siècle avant notre ère.

Kulika porte de riches vêtements et de somptueuses parures; sa main gauche tient un livre, sa main droite esquisse le geste de l'argumentation. Devant lui sont groupés des serviteurs et des hérétiques. A la partie inférieure de la peinture se trouve un roi gardien (*lokapâla*) rouge, porteur des attributs de Virûdhaka (épée), de Vaiçravaṇa (mangouste) et de Virûpâkṣa (*stûpa-joyau*). A la partie supérieure, Vajradhara et un personnage royal. Les influences de l'Inde médiévale — et plus particulièrement celles du Bihâr et de l'Orissa, introduites par Atiça au Tibet — ont marqué de leur forte empreinte l'ensemble de la composition et particulièrement le personnage de Kulika Mañjuçrîkîrti.

84. *L'âcârya Bhavaviveka*. Bhavaviveka fut ordonné par Nâgârjuna; il écrivit différents ouvrages et fut l'inspirateur de l'école « Mâdhyamika Svatantra ».

Notre peinture représente les différentes phases de la

conversion d'un hérétique nu : la controverse et la coupe des cheveux. Le décor mêle des éléments chinois à des détails purement indo-persans.

85. *Abhayākara*. Ce moine naquit au IX^e siècle de notre ère dans le Bengale; il écrivit de nombreux ouvrages de controverse et d'exégèse sur le Vinaya (règles disciplinaires).

L'épisode figuré sur notre peinture est emprunté à la légende du Saint. Un roi de basse caste désirait sacrifier un certain nombre de prisonniers qu'il retenait dans ses geôles. Abhayākara intervint aussitôt en leur faveur. Ne pouvant vaincre le refus obstiné du roi, il fit apparaître, au grand effroi du monarque, un serpent monstrueux et obtint aussitôt la libération des prisonniers. Cette scène est représentée à la partie inférieure de la peinture; on aperçoit également le Mahākāla protecteur de la tente et, à la partie supérieure, la *ḍākinī* Na-ro-mka'-spyod-ma accompagnée d'un *mahāsiddha*.

86. *rTa-nag-gos-lo-ca-ba Kug-pa-lhas-rcis*. Savant et traducteur réputé de l'école d'Atiça. Il est représenté, un livre à la main, donnant des instructions à des copistes placés devant lui. On aperçoit, à la partie supérieure de la peinture, Atiça, Vajrasattva sous la forme tantrique; à la partie inférieure, Yama.

87. Le *Sa-skya paṇḍita* (1182-1252). Ce moine fut admis dans les ordres par le révérend Yaçodhvajā et se fit remarquer aussitôt dans toutes les études alors en honneur : médecine, grammaire, littérature sacrée. Il a laissé un grand nombre de traductions d'ouvrages théologiques aussi bien orthodoxes qu'hétérodoxes. Son activité s'étendit au-delà des limites du Tibet, il réussit même à convertir un maître hérétique fameux. Son neveu, le lama 'Phags-pa fut admis à la cour de Khubilai Khan.

Notre image évoque sans doute cet épisode de la conversion. Le *Sa-skya-paṇḍita* est assis sur un trône doré recouvert d'une somptueuse étoffe jaune; la souplesse de son jeune corps encore accentuée par la préciosité du geste accuse une inspiration indienne encore pleine de maîtrise. Derrière lui se trouve une statue de Maitreya. On peut voir, à la partie

supérieure, une représentation de Mañjuçrī, à gauche, le révérend Yaçodhvajā, en bas à droite, Acala.

88. *gYun-ston rdo-rje dpal* (1284-1376). *gYun-ston* fut l'un des représentants les plus autorisés du système philosophique Kālacakra ; il devint particulièrement habile dans la conjuration des divinités terribles. L'évocation de la face de Mahākāla est représentée sur notre peinture. *gYun-ston* est assisté de trois disciples, qui semblent prêter la plus grande attention à cette opération magique. A la partie supérieure de la peinture se trouve Bhairava ; à gauche Zur-dbañ Byams-pa señ-ge ; en bas à gauche, Mahākāla.

89. *mKhas-grub-dge-legs-dpal-bṣaṅ* (1385-1439). Elève de *bCoñ-Kha-pa*, fut élevé à la dignité d'abbé du monastère de *dGa'-ldan* à l'âge de quarante-six ans. Il travailla très activement à l'extension de la secte orthodoxe fondée par son maître.

mKhas-grub est représenté tête nue, tenant un plateau enveloppé d'un linge ; près de lui se tient un moine ; plus bas apparaît un autre moine, plongé dans la lecture des textes, plus à droite, un Mahākāla à six bras. A la partie supérieure, *bCoñ-Kha-pa* ; le grand moine est assis sur un éléphant blanc guidé par un moine.

90. *bSod-nams-phyogs-glaṅ* (1439-1505). Ce moine fit ses études au célèbre monastère de *dGa'-ldan* ; il retourna ensuite dans son pays natal et forma un grand nombre d'élèves. *bSod-nams* acheva ses jours dans la solitude propice à la méditation et au travail.

Le peintre a représenté le saint dans le décor qu'il affectionnait particulièrement : un paysage de montagnes escarpées. Au premier plan, des jeunes femmes célestes, debout sur les nuages, tiennent les extrémités d'un drap sur lequel passe un enfant auréolé ; cette scène est la figuration d'un rêve prophétique qui aurait déterminé la vocation de *bSod-nams-phyogs-glaṅ* (1). Plus haut, à droite, l'enfant agenouillé se laisse couper les cheveux. On remarque encore un Bodhisattva jaune (Mañjuvajra) et une Çrīdevī.

91. *Le Pan-chen Blo-bṣaṅ Ye-ces dpal-bṣaṅ* (1663-1737). *Ye-ces dpal-bṣaṅ* était déjà considéré, à l'âge de huit ans,

(1) XIV, fig. 23.

comme une incarnation du précédent Rin-po-ĉhe. Il se rendit à Lha-sa et fut ordonné à l'âge de vingt ans. Il reçut les vœux d'un Dalai-lama qui reçut le nom de Blo-bzañ skal-bzañ. En 1713, un envoyé de l'empereur de Chine lui remit un message du souverain; ce fut d'ailleurs sur les instances des commissaires impériaux qu'il accepta, en 1728, le pouvoir temporel.

Le *pan-ĉhen* est assis sur un trône richement orné; il tient le pâtra de la main gauche et fait, de la main droite, le geste du prêche. Trois divinités sont représentées à la partie inférieure; une divinité blanche, Ćridevî et le dGra-lha.

92. *rGyal-dbañ blo-bzañ-skal bzañ-rgya-mcho* (1705-1758). Le troisième Dalai-lama. Son entourage est composé d'un grand nombre de divinités : Samvara, Amitâyus, Târâ la blanche, Vaiçravaṇa, Yama, Ćridevî, Târâ la verte, Telopa.

Le même personnage est représenté sur une autre peinture. Ses attributs sont le livre surmonté du glaive et un autre livre placé directement dans sa main.

93. *Mi-la-ras-pa* (1) (1038-1122). Moine errant, poète, magicien, l'une des figures les plus captivantes de l'histoire tibétaine, Mi-la-ras-pa a pris du Bouddhisme ce qui lui convenait, sans jamais subir l'emprise totale de la culture indienne; aussi a-t-il laissé une œuvre véritablement originale, la seule qui exprime l'être tibétain. Mi-la est le chantre des solitudes himâlayennes et de la vie contemplative.

Il semble qu'il y ait dans son œuvre un reflet du mysticisme taoïste si épris de la nature et de ses mystères. Une attention charmée et toujours neuve, la compréhension intuitive du phénoménal dans ce qu'il a de plus nuancé et de moins accessible aux natures ordinaires, caractérisent Mi-la. Les peintres le représentent attentif, recueillant quelque écho lointain. Près de lui, dans la pose de l'attention soumise, les disciples sont groupés. Tout à l'entour du maître de nombreuses miniatures illustrent son rNam-thar (légende) aux détails pittoresques : querelle avec son oncle au sujet de l'héritage paternel, rencontre de Mar-pa son futur *guru*, apprentissage de la magie, châtement de l'oncle. Tout le

(1) Bibliographie, voir LXXII. En préparation : *La légende de Mila-ras-pa*, par JACQUES BACOT.